

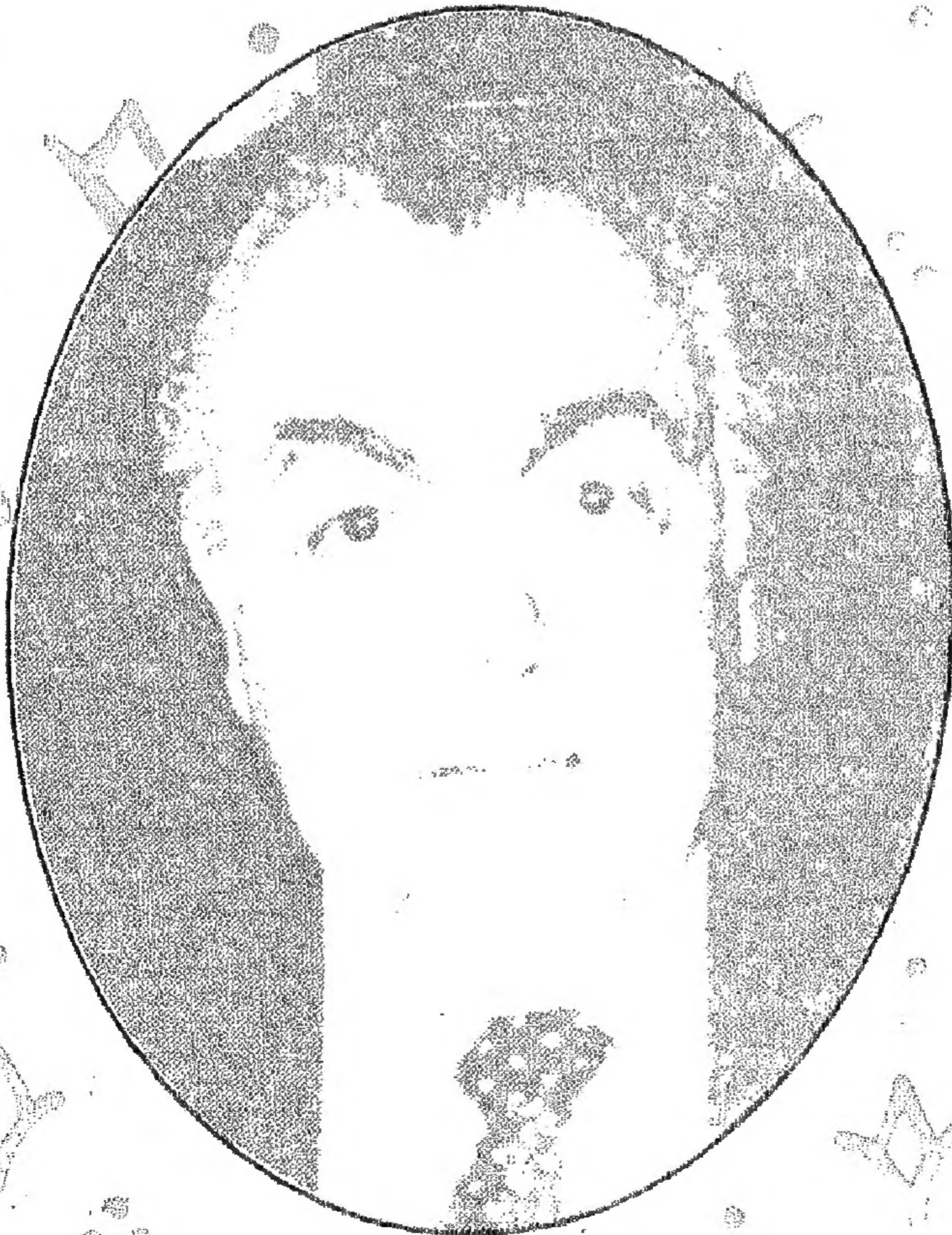


المكتبة العامة لجمهوريات الثقافة

الكتاب التذكاري

# محمد زكي العشماوي

## إبداعاً وفكراً



إشراف

د. محمد مصطفى هدارة

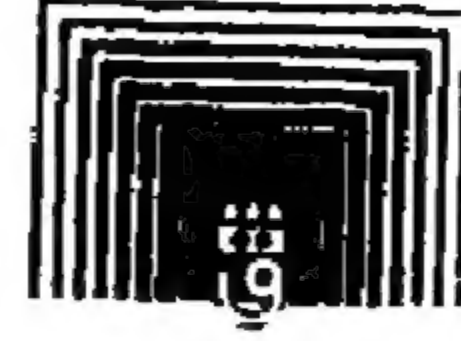
اهداءات ٢٠٠٢

ا.د/ يوسف زيدان

مدير المخطوطات و الاهداءات



الهيئة العامة لقصور الثقافة



الكتاب التذكاري

الدكتور

**محمد زكي العشماوي**  
**إبداعاً وفكراً**

د. محمد مصطفى هدارة





**الكتاب التذكارى**  
**الهيئة العامة لقصور الثقافة**

**رئيس مجلس الإدارة**  
**ورئيس التحرير**  
**حسين مهران**

**المشرف العام**  
**محمد السيد عيد**

**مدير التحرير**  
**مسعود شومان**

المراسلات باسم مدير التحرير  
على العنوان التالى  
١٦ شارع أمين سامى  
القصر العينى - القاهرة  
رقم بريدى ١١٥٦١



---

تقديم  
محمد زكى العشماوى  
رؤية من الداخل  
للاستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة



---

فى "قارسكور" - وهى بلدة كبيرة تقترب من ثغر دمياط ،  
وقد لُمع اسمها فى أثناء الحروب الصليبية ، وخاصة فى الحملة  
السابعة التى هزم فيها قائدها لويس التاسع ملك فرنسا - ولد  
محمد زكى محمد الإمام العشماوى فى الثالث من فبراير عام  
١٩٢١ . وكان جده محمد الإمام من أعيان البلدة ووجهائها  
المرموقين فكان يملك أراضى واسعة تمتد فى محافظتى دمياط  
والدقهلية ، كما كان قاضى محكمة الخطب قارسكور الذى يقضى  
بين الناس بالحق فيما يشجر بينهم من خضومات ومنازعات .  
وتوفى الجد وابنه زكى صغير السن، فتولى عمه الأكبر على-  
أمر ميراث أبيه ، وطمح إلى مضاعفة الثروة بالمغامرة فى  
تجارة القطن فبددها ، وبقي لورثة أبيه القليل القليل . وفى تلك  
الأثناء كان زكى قد حصل على الشهادة الابتدائية عام ١٩١٣  
وبرزت موهبته فى أمرين يشيان بحس فنى مرهف : الإبداع فى  
الخط كائنه ابن مقلد ، والإبداع فى رسم الخرائط الجغرافية  
وكائنه الإدريسى. ولم تسمح الظروف الطارئة التى أحاطت  
بالأسرة أن يمضى زكى إلى أبعد مما وصل إليه ، وكانت  
الشهادة الابتدائية - فى أوائل هذا القرن - تهىء لصاحبها  
وجاهة ومنزلة، وتسمح له أن يبني أسرة مستقرة هائلة ، وهذا  
ما فعله زكى الذى انطلق للعمل فحمله سعيه إلى تفتيش الأمير

---

عمر طوسون بطوخ القراموص، بجوار أبى كبير بمحافظة الشرقية ، وكان ابنه محمد فيما بين الرابعة والخامسة فى ذلك التاريخ فالتحق بكتاب القرية، ولم يكن سعيداً به فى هذه السن الباكرة التى كانت بحاجة إلى حنان لاتجعل له مكانا صرامة الكتاب ، ثم انتقل الوالد - بأسرته الصغيرة - إلى تفتيش آخر بتل حوين بجوار الزقازيق ، وقد التحق محمد بالمدرسة الأولية فيها حتى حان موعد دراسته الابتدائية فالتحق بمدرسة الزقازيق . وانطبعت صورة الريف الساحرة فى نفس الفتى الصغير بما فيها من متعة النظر ورحابة الحياة، وبلهفية العيش والبساطة التى تشيع فى النفوس والأشياء. فنعم إحساسه فى هذه الفترة من العمر بالصباحة والبساطة فى قسمتات الريف، والحنان يحتضنه فى أسرته ، وشاءت المصادفات - التى توجه الإنسان فى سيره وتحدد له المكان والزمان - أن يعين خالد العشماوى- وهو عم محمد وخاله فى الوقت ذاته - مدرسا بفارسكور الابتدائية ، فرأت الأسرة فى ذلك حسن الطالع لمحمد الذى ينبغى أن يكون تحت بصر عمه فى المدرسة ذاتها؛ فأعادته إلى فارسكور التى لم يكن سعيداً بالعودة إليها إذ فقد حنان الأب والأم الذى كان يدفئ قلبه ، وحرمة متعة النظر إلى الريف فى الشرقية الذى كان يشيع الجمال فى إحساسه ، ولم يكن يلتقى بمافقده أوماحرم منه إلا حين يتسلل - فى الإجازات



---

- من فارسكور، إلى حيث تقيم الأسرة في موطنها الجديد .  
ولعل الذى زاد من ألم فقد فى نفس محمد - فى تلك  
المرحلة من حياته - شخصية عمه خالد المهيمنة، وقسوة لطفى  
أفندى مدرس الحساب، التى كانت سببا فى كراهية محمد  
لمادته. ونال الفتى الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٤، وحان وداعه  
لفارسكور وتل حوين، معا، إذ التحق بالمنصورة الثانوية فى  
القسم الداخلى، واستروح الفتى نسمات الحرية فى هذه  
المرحلة الجديدة من حياته، التى استقبل فيها بواكير الشباب،  
وعادت إليه ثقته بنفسه، فتفوق فى الرياضيات التى كانت عذابه  
فى المرحلة الابتدائية ولعل هذا التفوق يكشف عن ظاهرة هى  
من صميم التكوين النفسى لمحمد العشماوى وهى الإرادة التى  
تحقق الصعب بل المستحيل . وتتأكد الظاهرة من حادثة أخرى  
كانت فى السنة الأولى الثانوية حين ظهرت النتيجة ورأى محمد  
أنه رسب فى اللغة العربية وعليه أن يؤدى امتحانا فى دور ثان،  
ومنذ تلك اللحظة تفوق فى اللغة العربية وصارت عشقه الكبير .  
ولم يكمل محمد المرحلة الثانوية فى المنصورة، بل أتمها فى  
شبين الكوم حيث نال الشهادة ( التوجيهية )، أى إتمام الدراسة  
الثانوية، من مدرسة المساعى المشكورة فى العام الدراسى  
١٩٣٩/١٩٩٤.

وقد بدأت شخصية محمد العشماوى فى النضج فى تلك



---

المرحلة وقد رفدتها عناصر كثيرة ، أخص مافيهما الحنان والحب والتعاطف والوفاء والاعتزاز بالنفس والتسامح، وكلها معانٍ متعانقة تشربتها نفسه منذ النشأة؛ متمثلة في أصالة الأسرة ووحدتها، برغم ما ألم بها من محن ، وفي الرعاية الصيقة للأب والأم وترابط الأسرة الصغيرة ، ونجد عناصر أخرى مؤثرة في الشخصية؛ وهي تقديس الحرية والاعتماد على النفس والاستقلال بالرأى، وهذه العناصر جميعها كانت رد فعل طبيعياً لبعد محمد - وهو بعد في أول عهد الصبا والشباب - عن أسرته لآداء واجب التعلم ، أما ما غرس في شخصيته - بحكم الفطرة والطبيعة - فأرادته القوية وقدرته على التحدى، في غير عنف ولاقتسار ، واهتزازة للجمال في كل سماته الحسية أو المعنوية. وبدأت ملامح الاتزان في هذه الشخصية منذ بواكير الشباب، فهي تجمع بين شبوب العاطفة وروية العقل ، والتدين العميق، الذي يجعله حريصاً على إقامة الفرائض ، وإمامة المصلين، والخشوع لتلاوة القرآن، مع النفور من التزمت ونبذ التشدد؛ في غير الحق.

كذلك بدت المخايل الإبداعية تلوح في هذه المرحلة من العمر، وهو يذكر أول قصيدة كتبها - وكان في السنة الثالثة الثانوية - وكانت بحكم الدفقة الأولى للشباب غزلية يقول فيها :

لها قد كفنن البان لينا      ولي في لين قامتها غرام

---

وقد شجعه على نظم الشعر صديق في قرية تلا بمحافظة المنوفية، كان حلاقاً وكان بارعاً في الشعر ، وله مساجلات مع شعراء عصره .

ووجد محمد العشماوى نفسه، بعد انطواء المرحلة الثانوية، بين عشقين : عشق الرياضة وعشق الأدب، وكان عليه أن يتخذ طريقه: إما إلى كلية الهندسة أو الآداب ، ولم يطل تردده؛ فقد وجد عشقه للأدب يملك عليه نفسه . وفكر في الالتحاق بجامعة فؤاد الأول ( القاهرة ) ، ولكن الإسكندرية فتنته؛ عندما زارها وأسرته روحها وبحرها ونقاؤها . وكانت كلية الآداب بالإسكندرية -في بدايتها - فرعاً للقاهرة. وقد انتدب للتدريس فيها بعض أساتذة القاهرة، ومنهم: الأستاذ مصطفى السقا ، الذى أفاض على طلبته أبوة حانية، ومشاعر إنسانية دافئة ، وإحساساً رقيقاً ، ومنهم أحمد الشايب ومحمد كامل حسين، الذى كانت بينه وبين النحو خصومة تشهد بها مواقف طريفة. ثم استقلت جامعة الاسكندرية في عام ١٩٤٢ واستقر بها من الأساتذة : إبراهيم مصطفى عالم النحو الذى تولى رئاسة قسم اللغة العربية، والدكتور محمد مندور، الذى كان له تأثير كبير على طلبته في دراسة النقد، ومحمد خلف الله أحمد، بمنهجه النفسى في دراسة الأدب ونقده . وتفوق محمد العشماوى في كل سنى دراسته حتى تخرج في عام ١٩٤٥ أول دفعته .

وكان طبيعياً أن يعين معيداً بالكلية الناشئة ، ولكن الوصول إلى الحق - فى تلك الأيام - كان يحتاج إلى وساطة ، فلجأ إلى ابن عم والده : العشماوى باشا ليوصى به منصور باشا فهمى الذى أبدى اهتماماً شديداً بعدم ارتداء محمد الطربوش، عند دخوله إليه ، ولم يبد أدنى اهتمام بتحقيق الرسالة ، أو الاعتراف بالحق لصاحبه ، ثم سمع محمد أن ثانياً دفعته، وهو المرحوم عبد المحسن عاطف سلام قد رشح فى البعثة الفهمية لنيل درجة الدكتوراة من إنجلترا وذهب إلى إدارة البعثات ، ليسأل عن أسباب تجاوزه، فعلم أنه أكبر بشهرين من السن المقررة لطالب البعثة . وكاد ينقضى العام وهو يزرع شوارع الإسكندرية أو يجلس مع رفقاء دفعته، وخاصة محمود مرسى، ( الممثل القدير فيما بعد ) فى مقهى نيورولز ، وأخبره أحد زملائه بأن المدرسة الإسرائيلية بالإسكندرية بحاجة إلى مدرسين؛ فتقدم إليها وعمل بها ، ومالبت أن ابتسم الحظ لينال الفتى حقه؛ فعين العشماوى باشا وزيراً للمعارف، فنحى منصور فهمى عن مكانه بجامعة الاسكندرية، وعين صادق بك جوهر، وهكذا نال محمد المكان الذى أهله تفوقه له؛ فعين معيداً بالكلية فى السابع من إبريل عام ١٩٤٦ . واتجه إلى الأستاذ إبراهيم مصطفى ليشرف على بحثه لنيل درجة الماجستير، فاختر له دراسة أبى حنيفة الدينورى عالم النبات وهداه إلى استخراج أقواله، من معجم



---

لسان، العرب فقضى عاما فى هذا العمل ولم يحس ميلاً إلى إتمامه ، فهو عاشق للشعر ، ولما كاشف أستاذه برغبته الحقيقية وقع الاختيار على النابغة الذبياني ، فأقبل على دراسته وساعده صديقه محمود مرسى فى ترجمة المقدمة الفرنسية التى كتبها ديرنبورج مقدمة للديوان وتمت مناقشة البحث فى عام ١٩٥١ ، ومالبت محمد العشماوى أن سجل بحثه لنيل درجة الدكتوراة فى موضوع: «نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني»، تحت إشراف الأستاذ محمد خلف الله ، الذى تولى رئاسة القسم، بعد انتقال الأستاذ / إبراهيم مصطفى إلى كلية دارالعلوم بالقاهرة. وفى تلك الأثناء حصل على منحة دراسية فسافر إلى لندن ليشراف على بحثه المستشرق الفريد جيوم، وكان ذلك فى عام ١٩٥٢، ونال درجة الدكتوراه فى عام ١٩٥٤، وعين فى تلك السنة فى درجة مدرس ، ثم رقى أستاذاً مساعداً فى عام ١٩٦١، ووصل إلى درجة الأستاذية فى عام ١٩٦٨.

وقد أتيحت له - فى عام ١٩٥٥ - فرصة العودة إلى لندن فى إجازة دراسية، وكانت تصحبه أسرته، فعانى قلة الراتب الذى لايفى بضرورات الحياة للأسرة ، ووجد فى القسم العربى بالإذاعة البريطانية منفذا لزيادة الدخل ، ومالبت أن وقع العدوان الثلاثى على مصر فى عام ١٩٥٦ فأبت عليه وطنيته أن يعمل فى الإذاعة البريطانية، برغم كل المغريات التى بذلت له، وقرر

---

العودة إلى مصر على أول طائرة غادرت لندن إلى القاهرة وكان ذلك فى الثانى من ديسمبر عام ١٩٥٦ .

وفى خلال فترة البناء الأكاديمى كانت قراءات محمد العشماوى تتسع وتتوسع وتتداح فى دوائر مختلفة ، فمنذ فُتح له باب الشعر راد عصوره واتجاهاته، وعشق فى القديم المتنبى وأبا العلاء، وفتن فى الحديث بشوقي وكان يحفظ له، إلى جانب قصائده الفنائية، مسرحيتى «مجنون ليلى» ، «ومصرع كليوباترا»، كذلك أعجب أشد الإعجاب بشعراء المهجر، وخاصة جبران وميخائيل نعيمة، والرومانسيين العرب، وخاصة على محمود طه الملاح التائه ، وصحب من الشعراء الشرقيين الشاعر الفارسى حافظ الشيرازى والشاعر الهندى طاغور، وطالت صحبته كذلك لشعراء الرومانسية الإنجليز : كولريج وشيللى وكيثس ، وكانت المجموعة الشعرية الشهيرة Golden treasury بين عينيه دائماً .

وإلى جانب حب الشعر - إبداعاً ودراسة - بدأ الاهتمام بالنقد منذ وقت مبكر وكانت مقالات الدكتور محمد مندور النقدية - فى مجلة الثقافة - قد لفتت نظره بقوة، إلى جانب محاضرات مندور وندواته ، وقد رأينا كيف اتجه إلى دراسة عبد القاهر الجرجانى دراسة أكاديمية ، كذلك اهتم، فى فترة التكوين

---

الأكاديمية، بكتابات (تشارلز)، وإن لم تكن سائفة عنده مثل  
كتابات تي . إس . إليوت ، ودرس بعمق كتاب كولردج " سيرة  
أدبية " .

وظل إبداعه الشعري يتوهج في خلال سنى عمره وتتبدل  
اتجاهاته تبعاً لإيقاع العصر، فقد بدأ تقليدياً في فترة الصبا،  
ثم برز رومانسياً أيام الشباب ، وامتزجت الرومانسية بالواقعية  
في أيام النضج والاكتمال، وتعددت تجاربه من الشعر العمودي  
إلى شعر التفعيلة .

وقد جرب الرواية، حين بدأ في عام ١٩٧٣ رواية ( الحب لا  
الحرب) مستوحاة من قصة «حباية ويزيد بن عبد الملك» ، ولكنه  
لم ينته منها بعد . ويبدو أن الجانب الأكاديمي في نفسه لازال  
يستحوذ على مناطق من قدراته تعوق التدفق الإبداعي .

وبرغم حبه العميق للمسرح لم يكتب له قائلًا: إنه فن صعب  
يحتاج إلى قدرة خاصة للإبداع، ولهذا نراه يكتفى بترجمة  
بحوث في المسرح، فقد ترجم مع صديق عمره محمود مرسى  
كتاب (إعداد الممثل) تأليف ستانسلافسكى ، وكانت الترجمة  
بناءً على اقتراح من الدكتور حسين فوزى ، كذلك ترجم بحث  
فوكس (دراسة عن أوديب) ، ومسرحية تشيكوف (الحفل  
السنوى) ، وأصدر دراسات مختلفة في النقد المسرحي  
وأصول المسرح واتجاهاته المعاصرة .



---

وتعددت دراساته في الأدب والنقد على مدى يقترب من نصف قرن منذ بدأ بالناطقة الذباني - في أوائل الخمسينيات - حتى بحثه " أعلام معاصرون في الأدب والنقد " الذي صدر في سلسلة «معارف إنسانية» التي صدرت في دبي عام ١٩٩٣ .

وهو لا يزال يتابع - بحساسية الشاعر ودقة الباحث - التيارات الأدبية والنقدية المعاصرة ويهتم بشعر بدر شاكر السياب وصالح عبد الصبور ونزار قباني وأهل دنقل وأدونيس - فيما عدا مرحلته الغامضة - ويرى أن ساحة الشعر الآن قد سادها التششت والانفلات . أما ساحة النقد فقد تداخلت فيها الاتجاهات وبرزت البنيوية التي تقوم في رأيه على ( آلية ) النقد مغفلة القيم الفنية . ويقدر من النقاد المعاصرين تقديراً خاصاً محمد مصطفى بدوي وجبراً إبراهيم جبرا لعمق دراستهما وإطلاعهما الواسع على الثقافة الغربية ولجوئهما للإحساس بالنص وتذوقه .

إن حياة محمد زكي العشماوي وفكره كالنهر المتدفق الذي ينساب رقراقاً دون خلجان أو جنادل تعوق جريانه إلى غايته ، وهو نهر عذب تزخر ضفافه بالناهلين منه ، وقد اتخذ مجراه في تاريخ الأدب المعاصر ونقده ، وسيبقى ثراً العطاء نابضاً بالحياة طالما بقي قصاده وعاشقوه

وقد فكر زملاؤه وتلامذته بمناسبة بلوغه السبعين - في فبراير

---

عام ١٩٩١ - أن يقدموا له كتاباً تذكاريّاً بأقلامهم، وتلاحقت الأيام دون أن تتم فصول الكتاب التي رسمتها وعود الأحباء، وما أكثرهم ، وما هو ذا الكتاب يصدر في العيد الثالث والسبعين، بمبادرة كريمة من هيئة قصور الثقافة، ليكون تسجيلاً لحياة مديدة وفكر عظيم وهادياً للشباب إلى مستقبل كريم يضيئه العلم ، وتحدد معالمه الثقافة ، وتمهد طرقه الإرادة والإيمان .

---

معالم حياة  
الدكتور / محمد زكى العشماوى  
١٩٢١/٢/٣

## أولاً : المؤهلات العلمية :

- ١- تخرج من كلية الآداب بجامعة الإسكندرية - قسم اللغة العربية بتقدير ممتاز « نظام امتياز » فى يونيو ١٩٤٥
  - ٢- حصل على درجة الماجستير فى الآداب مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة الإسكندرية فى مايو ١٩٥١ . وموضوعها : « النابغة الذبياني الشاعر القبلى » .
  - ٣- حصل على درجة دكتوراه الفلسفة من جامعة لندن فى أكتوبر ١٩٥٤ ، وكان موضوع الرسالة : « النقد الأدبى العربى حتى القرن الخامس الهجرى » مع العناية الخاصة بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني .
- ## ثانياً : التطرج الوظيفى :
- ١- عين معيداً بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية فى إبريل ١٩٤٦ .
  - ٢- عين مدرساً بنفس الكلية فى ديسمبر ١٩٥٤ .
  - ٣- عين أستاذاً مساعداً للأدب والنقد فى ١٩٦١ .
  - ٤- شغل كرسي الأستاذية فى النقد الأدبى بجامعة الإسكندرية فى عام ١٩٦٨ .
  - ٥- شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية واللغات الشرقية بجامعة الإسكندرية فى ١٩٧١ .



- 
- ٦- عين وكيلا لكلية الآداب بالإسكندرية فى أكتوبر ١٩٧٣ .
- ٧- انتخب عميدا لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية وشغل الوظيفة من ١٩٧٤ - ١٩٧٦ .
- ٨- عين نائبا لرئيس جامعة الإسكندرية وشغل الوظيفة من ١٩٧٦ - ١٩٧٩ .
- ٩- عين عميدا لكلية الآداب بجامعة بيروت العربية من ١٩٧٩ - ١٩٨١ .
- ١٠- عين أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية من ١٩٨١ ، وما يزال يشغل هذه الوظيفة حتى الآن .
- ثالثاً : أوجه النشاط الثقافى والعلمى :**
- ١- اشترك فى عدد من المؤتمرات العلمية بالجامعات العربية والمؤتمرات الدولية : منها مؤتمر الجامعات بيوغسلافيا فى صيف ١٩٧٧ ، وممثلاً لمصر فى المؤتمر العالمى الذى أقامته هيئة الأمم والذي عقد فى مقر اليونسكو بباريس فى موضوع : « التفرقة العنصرية » فى مارس ١٩٧٨ ، واشترك فى مؤتمر المستشرقين الذى يعقد كل أربع سنوات .
- ٢- أعير للعمل بجامعة القاهرة فرع الخرطوم من ١٩٥٩ - ١٩٦٤ ، ولجامعة الكويت من ١٩٦٨ - ١٩٧١ ولجامعة بيروت العربية من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٨ .
- ٣- عمل أستاذاً زائراً فى جامعة الإمام محمد بن سعود
-

- 
- بالرياض ١٩٧٦، وفى جامعة قطر بالدوحة مرتين فى مارس  
١٩٧٨ وديسمبر ١٩٨٠ ، وجامعة بيروت العربية عدة مرات.
- ٤- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة، فى  
الجامعات المصرية والعربية، وناقش عدداً كبيراً منها فى  
مصر والعالم العربى .
- ٥- كان عضواً بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون بالقاهرة  
من عام ١٩٧٦ حتى عام ١٩٨٠ .
- ٦- كان مقررا للجنة العلمية الدائمة لترقية أساتذة الجامعات  
من عام ١٩٧٥ - ١٩٨٠ .
- ٧- عضو مجلس الثقافة بمحافظة الإسكندرية منذ إنشائه إلى  
اليوم .
- ٨- رئيس لمجلس إدارة مجلة " أمواج " ورئيس لهيئة التحرير  
فيها منذ إنشائها عام ١٩٧٧ . حتى اليوم .
- ٩- ألقى العديد من المحاضرات العلمية وشارك فى كثير من  
الندوات الثقافية فى مصر وغيرها من أقطار العالم العربى .
- ١٠- شارك بالكثير من البرامج والأحاديث والندوات الإذاعية  
والتليفزيونية، فى كل من القاهرة والإسكندرية والكويت  
والسودان وقطر ولندن .
- ١١- حصل على جائزة التقدير العلمى من مجلس جامعة  
الاسكندرية وميدالياتها الذهبية عام ١٩٧٩ . وجائزة مؤسسة
-

---

التقدم العلمى بالكويت فى الأدب الحديث عام ١٩٨٣ .  
وجائزة عبد العزيز سعود البابطين ١٩٩٠ فى أحسن كتاب  
فى النقد الأدبى ، ثم جائزة الدولة التقديرية فى الآداب لعام  
١٩٩١ .

١٢- أنشأ أول قسم للصوتيات بالجامعات العربية، فى كلية  
الآداب بالإسكندرية، عندما كان عميداً لها كما أنشأ  
قسمين مستقلين لعلم النفس والأنثروبولوجى بنفس الكلية .  
رابعاً : المكتب والمؤلفات :

١- النابغة الذبياني - دار المعارف ١٩٥٨ وأعيد طبعه مرات .  
٢- الأدب وقيم الحياة المعاصرة - الدار القومية ١٩٦٨ ، ودار  
النهضة العربية / بيروت ١٩٨٠ .

٣- قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ، الدار القومية  
١٩٦٧ . ودار النهضة العربية بيروت ١٩٨٠ - دار النهضة  
العربية بيروت ١٩٨٢ .

٤- دراسات فى النقد المسرحى ، الإسكندرية ١٩٦٨ - بيروت،  
دار النهضة العربية ١٩٨٠ .

٥- فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية  
بيروت ١٩٨٠ .

٦- «النابغة الذبياني» مع دراسة للقصيدة العربية فى الجاهلية ،  
دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٠ .

- 
- ٧- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، دار  
النهضة العربية - بيروت ١٩٨١ .
- ٨- دراسات في الأدب المقارن والنقد المسرحي ، دار النهضة  
بيروت ١٩٨٣ .
- ٩- الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ، دار النهضة بيروت  
١٩٨٣ .
- ١٠- أشرف وشارك في تأليف كتاب النقد والبلاغة المقرر على  
طلبة الثانوية العامة بدولة الكويت ١٩٦٩ .
- ١١- إعداد الممثل تأليف ستانسلافسكي - مترجم بالاشتراك  
مع الأستاذ محمود مرسى مشروع الألف كتاب دار نهضة  
مصر ١٩٦١ - وطبع بدار النهضة العربية بيروت عام  
١٩٨٢ .
- ١٢- «الحفل السنوي» مسرحية مترجمة لأنطون تشيكوف ،  
الدار القومية الاسكندرية ١٩٦٦ .
- ١٣- المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، دار النهضة  
العربية بيروت ١٩٧٧ .
- ١٤- دراسات نقدية في الكتب والشخصيات ، تحت الطبع .
- ١٥- أعلام معاصرون في الأدب والنقد - سلسلة معارف  
إنسانية - الكتاب الثاني ١٩٩٣ - ندوة الثقافة والعلوم - دبي
-



---

## خامساً : البحوث والمقالات المنشورة :

- ١- بين المأساة والملهاة مجلة المجلة ١٩٥٧
- ٢- بين لهجة عربية سائدة جريدة الشعب ١٩٥٧
- ٣- طاغور والشعر الغنائى مجلة الشهر
- ٤- لورد بايرون والمنهج النفسى مجلة الشهر
- ٥- أوجست يترنبرج مجلة الشهر فى الأعوام
- ٦- وليم فوكنر مجلة الشهر ١٩٥٧، ١٩٥٨
- ٧- إذا صنع دارون مجلة الشهر ١٩٦٠.
- ٨- البساطة وفن الشعر مجلة الشهر
- ٩- جان بول سارتر والتعذيب فى الجزائر مجلة الشهر
- ١٠- مقدمة لدراسة الشعر الحر- مجموعة مقالات نشرت بجريدة «السودان الجديد» بالخرطوم.
- ١١- مقالات عن الوحدة العضوية للقضية بجريدة «الثورة» السودانية ١٩٦٢.
- ١٢- الذوق الأدبى ومناهج النقد ، مجلة «بحوث» بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٥٨.
- ١٣- بحث منشور فى مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ١٩٦٠.
- ١٤- الاتجاهات الفنية للشعر المعاصر جريدة الأهرام ١٩٧٦
- ١٥- الثقافة فى عصر التكنولوجيا جريدة الأهرام ١٩٨٢

---

١٦- أمراض الفكر في القرن العشرين مجلة عالم الفكر

الكويتية

١٧- نظرية الخيال عن كولردج مجلة عالم الفكر الكويتية

١٨- الحاضر ضمير المستقبل مجلة عالم الفكر الكويتية

١٩- الشكل والمضمون في النقد الحديث مجلة عالم الفكر

الكويتية .

٢٠- طه حسين ثورة في المنهج ، وأخرى في الكلمة ،

منشورات مديرية الثقافة بالإسكندرية تحت أعلام الفكر

والفن .

٢١- أزمة اللغة العربية وعزوف الطلاب عن دراستها، بحث قدم

إلى مجلس جامعة الإسكندرية في مطابعتها عام ١٩٧٥ .

٢٢- لورد بايرون حياته وشعره

٢٣- التجارب السريالية في الشعر - مقالات مجلة أمواج

٢٤- الشخص في مسرحيات جورج برناردشو - ما بين عام

١٩٧٧ وحتى ١٩٨٢ .

٢٥- منهج في دراسة الشعر الفلسطيني .

٢٦- كلمة في ذكرى الكاتب يوسف السباعي

٢٧- أسس نتفق عليها في نقد الشعر : بحث ألقى في جامعة

الدوحة مارس ١٩٧٨ .

٢٨- بعض الجديد في شعر المتنبي : بحث ألقى في جامعة

---

الدوحة ديسمبر ١٩٨٠.

٢٩- «منهج فى دراسة الأدب والنقد بالجامعات» : بحث ألقى  
فى مؤتمر اللغة العربية . الذى عقد فى جامعة الإسكندرية  
ديسمبر ١٩٨١.

٣٠- «أزمة الشعر فى العصر الحديث» مقال منشور بمجلة  
"فصول" القاهرة ١٩٨٢.

٣١- «دلائل القدرة الشعرية عند شوقي» بحث منشور بمجلة  
"فصول" القاهرة ديسمبر ١٩٨٢.

٣٢- «البناء الدرامى لمسرح الحكيم» بحث منشور فى ذكرى  
وفاة توفيق الحكيم ضمن سلسلة من البحوث أصدرها  
المجلس الأعلى للبحوث ١٩٨٨ القاهرة .

٣٣- «العنصر الشمولى فى التجربة الإبداعية الحديثة» بحث  
منشور فى مجلة «المنتدى» بدبى ١٩٨٩.

٣٤- «التيجاني يوسف بشير شاعر الجمال» عرض وتحليل  
وتعليق - بحث منشور ضمن سلسلة بحوث فى ذكرى  
الأستاذ الدكتور عبد المجيد عابدين ١٩٨٩.

٣٥- المنهج النفسى فى دراسة الأدب ونقده بحث ألقى فى  
المؤتمر العلمى الذى عقد بجامعة الإسكندرية فى ذكرى  
الأستاذ محمد خلف الله ١٩٨٦ .

٣٦- «منهج الأستاذ الدكتور الحاجرى فى دراسته للشاعرين

---

بشار وأبى تمام» بحث ألقى فى المؤتمر العلمى الذى عقد  
بجامعة الإسكندرية فى ذكرى الدكتور الحاجرى عام  
١٩٨٩.

٣٧- «الذوق الأدبى والثقافة» بحث ألقى بجامعة بيروت العربية  
عام ١٩٨٧.

٣٨- «رجاء عالم والمسرح السعودى» بحث ألقى فى مركز  
الوطن العربى للنشر والإعلام - رؤيا، بالإسكندرية ١٩٨٩.

٣٩- «علامات بارزة فى المسرح الكويتى» بحث ألقى فى مركز  
الوطن العربى للنشر والإعلام - رؤيا ، بالإسكندرية ١٩٨٩.

٤٠- القصة القصيرة واتجاهاتها الفنية عند فوزية رشيد - بحث  
ألقى فى مركز الوطن العربى للنشر والإعلام - رؤيا،  
بالإسكندرية ١٩٨٩.



---

**محمد زكى العشماوى**  
**بين الموقف الفكرى والرؤية الإبداعية**  
للدكتور محمد زكى العشماوى

---

إن الكلام عن النفس صعب جداً ، بل لعله رياضة أشق من رياضة تسلق الجبال ، ومع ذلك فقد طلب منى أن أعرف بنفسى، وهأنذا أقول محاولاً تجنب التواضع الزائف ( أما التواضع فأمر لايمكننى تجنبه لأنه جزء ركين فى تكوينى ) ومحاولاً تجنب التضخيم أو المبالغة فيما لا يستحق التضخيم أو المبالغة .

إننى إنسان قبل كل شىء ، الحب، عنده، أكثر العواطف فعالية وتأثيراً فى حياته ، والجمال - بصفة عامة، سواء أكان فى الفن أم فى غيره - هو الآخر جانب شديد التأثير فى نفسه ، وله عنده الأولوية فى الحكم ، فالقيمة الجمالية تأسرنى ، وهى صاحبة الأمر والسلطان ، وأجدنى خاضعاً لها قبل أى اعتبار آخر.

وعندما أذكر الحب، أعنى الحب بمعانيه الكثيرة لدرجة تصل إلى أننى أجد نفسى سعيداً ، بل فى أعلى درجات النشوة حين أرانى أسعى من أجل أن أرى - فى حياتنا المعاصرة فى بلدى وفى غيرها - ما هو أجمل وأروع مايمكن أن يرى فى أى حياة أو عصر . هذه مثاليات عرفتتها وأنا صغير، وتلقيتها من أمى وأبى رحمهما الله ، وقد كانا نبعين من الحب لاينضب معينهما . وإنى

---

لأعلم أن فى الحياة بؤساً كثيراً ، وألماً لا تحصى ، ولهذا ربما أردت - لاشعوريا - أن أتخطى ذلك، فرأيت فى الحب أساساً لكل شىء نافع وجميل ، وأنا لأفعل شيئاً إلا عن حب ، وقد يسبب لى ذلك بعض المتاعب ، وذلك لما يعترض الحياة - أحيانا - من شر، ولأن الجيلة تصنعنا بشكل معين ، ولكننى كنت حريصا - دائما - على ألا أنصاع لكل ماتطالبنا به الحياة ، لأنها تصنعنا - أحيانا - على نحو اعتباطى ، وهنا يكون التمرد - فى نظرى - ضرورياً.

- ومن الطبيعى ألا يكون الإنسان مفسجماً دائماً مع كل ما يحيطه ، ولهذا كنت أشعر أننى لو رضخت فعلى أن أتخطى أو أضخت بما أومن بأنه هو الحقيقة، أو الفضيلة، لكى أنسجم مع المجموع .

وعلى الرغم من أننى أجنح إلى اللين وغير قادر على الصراع - فإن رؤيتى للحياة كما هى، ومحاولة تخطيها لما هو أقرب إلى الفضيلة والحب كانت دائماً هى الغالبة . وأعتقد أن هذه الناحية كان لها تأثير كبير فى كل ما فعلت وكتبت وسعيت ودرست .

ويحضرنى فى هذا المجال ما قاله سقراط على مائدة أفلاطون حين تحدث عن هذين العنصرين : الحب والجمال، وحدد

---

مفهوميهما والعلاقة الحية بينهما قال :

"عندما نتطلع إلى مظاهر الجمال من حولنا ، ونبقى في تأملنا لها نرى أنفسنا شيئاً فشيئاً قد سمونا إلى الجمال الكامل ، نلم ضياءه ... عندئذ نحس أننا قد دنونا من الحب .. وفي الحق ليس الحب إلا شوطاً نبدأه معافوق هذه الأرض من جمال ، ومع ذلك فإن البصر منعقد طول الوقت بالجمال المطلق ، ما يزال يرتفع إليه درجة فدرجة ، فمن جمال الأجسام إلى جمال المشاعر .. ومن جمال المشاعر إلى جمال الأفكار ... وهكذا نتدرج في الإحساس بالجمال حتى نصل إلى المعرفة المطلقة ؛ التي هي إدراك الجمال المطلق .. أعني : ذلك المثال الخالد الذي تمنح مشاهدته الحياة قيمتها " .

وسواء نطق بهذه العبارات سقراط ، أم قالها أفلاطون ، فالقول حقيقة أؤمن بها .

وفي حياة دانتي مثال صادق على مايقوله سقراط حين ثبت على حب بياتريس ، وحين بدأ حبه على الأرض ثم انتهى في السماء ، فهذه الفتاة التي سحرته ، نجدها تسبّحيل رمزاً للإيمان ، فإذا هي تلوح له كالجنة وقد انتشر حولها ماتشبعه من ضياء ، هي فيه كالطائر من العش . يقول دانتي : « رأيتها في



ثوب أحمر جليلة متواضعة... تنم عن طفولة خالصة، فاهتزت  
في قباب قلبي الخفية روح الحياة، وسرت تلك الهزة العنيفة  
بأوعية دمي صادق منها وما جل... وصاحت بي روح الحياة:  
ها هو ذا إله أقوى منك سلطانا... ها هو ذا قسام، وإنه  
لمخضك. ومنذ ذلك الحين مازج الحب نفسي، التي أصبحت  
أسيرة له " ولكن الأهم من ذلك أن دانتي، برغم فشله في الزواج  
من بياتريس، ويرغم تخبطه في شهوات الحب والسياسة حتى  
شقيت روحه، فإن موت بياتريس طهر حياته فاستحالت الفتاة  
ملاكا يهدي الشاعر سبيل الكمال حتى قالوا عنه: إنه منذ اليوم  
الذي فارقت فيه عاش حياة الشهداء. وظل صوتها، الذي انطلق  
إلى فؤاده، يسيطر على كل شيء، ويظهر تأثيره في كل علاقة  
حب عاشها بعد ذلك.

وثمة شعراء، من الشرق، من أصبح هذا الاتجاه، كان  
لهم تأثير كبير في نفسي، وتركوا بصمات على فكري واتجاهي  
الإبداعي. من هؤلاء رابندرات طاغور، شاعر الهند الأكبر، الذي  
حرصت على قراءة كتبه، سواء ما كان منها شعراً أم نثراً، كما  
قرأت فلسفته، وما زلت أحتفظ بكتبه أعود إليها من وقت لآخر،  
مترجمة إلى الإنجليزية، وإلى العربية أيضاً، ونزعة طاغور إلى  
الحب نجد أنها تبدأ بصلة طاغور بهذا العالم الذي نعيش فيه.

---

ولم تكن - كلها - صلة المتصوف الزاهد في الحياة والراغب عما فيها من متع وجمال ، بل هي صلة رجل لا يقل حبه لهذه الحياة عن حبه لخالق هذه الحياة . إنه - كما قال عنه أحد البنغاليين :-  
« أول قديسينا الذي لم يرفض أن يعيش ، بل لقد تغنى بالحياة نفسها ، وهذا هو السبب في أننا نمنحه كل حبنا » .. وهذا نفسه يفسر لنا كثيراً من شعر الحب الإلهي عند طاغور . فشعره أخذ صورة من حياة العشاق . خذ مثلاً صورة الفتاة التي تبحث في سريرها عن وريقات الزهر التي انفرطت من الغد الذي يحلّ عنق حبيبها ، أو هذه العروس التي تتربص عودة سيدها إلى بيتها الخالي ... إذا تأملت هذه الصور تجد أنها - في الواقع - صادرة عن قلب يتجه نحو الله ... ولكنه - في نفس الوقت - يعيش معنا في الأرض .

وثمة صور أخرى ترمز إلى حالات الاتصال والانفصال والاتحاد ، مثل صورة الرجل الذي يجلس في زورقه في النهر ينفخ في نايه . هي صورة شديدة الشبه بهذه الشخصيات المليئة بالغموض التي تراها في بعض اللوحات الفنية . إنها قد ترمز للإله ذاته .

إن هذا اللون من الشعر يخفى وراءه حقيقة جديدة بالذكر ، وهي أن عاطفة الحب التي يشعر بها الإنسان نحو خالقه إنما

---

تتسرب إلى نفوسنا خفية، عندما تتصل اتصالاً مباشراً بالطبيعة ... فإذا رجع أحد منا إلى حياته اكتشف أن المتعة التي يحسها في أثناء عبوره خلال غابة لم يشهد لها من قبل ، وأن النشوة التي تتمك عليه نفسه عند وقوفه منفرداً في قمة جبل ، وأن الوعاء الغامض الذي يشتمل على الإنسان وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه، هو الذي يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفئ القلب وتتجه نحو الله .

ومن الشعراء الذين لازمتهم منذ مطلع شبابه إلى اليوم لأفارقهم: الشاعر الفارسي «حافظ الشيرازي» صاحب ديوان (غزل) . هذا الشاعر، الذي لأفتاً أرجع إليه من وقت لآخر، قد ارتفع إلى أعلى القمم في الوصول إلى لغة في الحب نادرة المثال تكشف عن روح بالغة الحساسية والشفافية تتدفق كشلال هادر ، وتتفجر فيها مشاعره كبركان، حتى كأنه يصدر عن معين لا ينضب من الحب ، فأنت تقرأه، فتجد نفسك تسترسل في مشاعر من الحنين الدافئ الذي يصل الأرض بالسماء ، ويرتقى بك إلى مراحل من السمو والصفاء تقربك إلى الله .

هذه بعض المعاني التي كان لها تأثير في تكوين صاحبنا الذهني والروحي ، ولم يكن الاهتمام بهؤلاء الشعراء والمفكرين هو الذي أنبت في نفسي حب الحياة والناس، وحب خالق

---

الحياة، وإنما ثمة عوامل أخرى من التكوين والإحياء فى شخصى مردها:

**أولاً:** إلى الطبيعة الخاصة والاستعداد الفطرى الذى يجنح إلى حب الطبيعة والاتصاق بها ، وكثرة التأمل والتفكير ، فأنا أتأمل أكثر مما أتكم ، مما ساعد على تنمية روح الخيال عندى ، وزيادة دائرة الإحساس ، وتنمية حاسة الذوق والتمييز، وعشق الجمال، والاهتزاز له، والفرح به .

**ثانياً :** إلى النشأة الأولى : البيت والأسرة، وأعنى بهما: الوالدين، ثم إقامتى فى الريف، فى المرحلة الأول من حياتى، مما ساعدنى على صفاء النفس وتطهرها، والتماس هذين فى أحضان الطبيعة التى هى عود الثقب الذى يشعل الروح، وينقيها من أدرانها ، ويجعلها أميل إلى الصدق والشفافية، وإلى العفوية والمباشرة فأنا لأعرف الف والدوران ، ولا الدهاء والمكر ، ولعل هذه النشأة قد أكسبتنى - أيضاً - روحاً من السباحة والتضحية من أجل الآخرين ، والشعور بالحرية وتقديسها : حرية الرأى، وأخذ القرار، وعدم الاستسلام لما لا أقتنع به، أو يباعد بينى وبين الدعة والطمأنينة وروح السلام التى يجب دائماً أن تسود علاقاتى مع الآخرين ، فأنا مسالم إلى حد كبير،



---

غير أنى انفعالى ، شديد الانفعال عندما أستثار أكثر من مرة ، أو عندما أشعر بالظلم ، وفى الحالتين أكون عنيفاً ، وربما كان هذا أحد عيوبى ، كما أنى لأحب التصرفات السوقية والهذر الذى لايجدى ، كما لأرضى بالمعادن ذات القيم الرخيصة ، ولأستطيع الاعتداء على أحد ، بل أراه منقصةً وفضيحة لاتليق ، بل كثيراً ما أقابل الاعتداء على بالصبر وحسن المعاملة .. وقد أخذ على هذا السلوك كثير من زملائى . وكنت أرد عليهم بأن الطبيعة لاتتجزأ ، وهذا هو طبعى الذى لاينبغى أن أؤاخذ عليه .

**ثالثاً :** ما اخترته لنفسى من ألوان الثقافة الفنية والفكرية ، واختيارى لنوع من العمل ، يشبع ما فى نفسى من هوايات ويحقق لى ذاتى ، ويسرّى عنى وأخلص له ، فأنا أصدّر فيه عن متعة وحب ، لذلك كانت الساعة التى أقضيها فى عملى من أمتع ساعات يومى ، بل هى الدافع إلى الاستمرار والبقاء . وهذا فضل من الله كبير ، ونعمة أنكرها بالعرفان لخالقى الذى أنعم علىّ بهذه النعمة ، فكانت عوناً لى على التغلب على شقاء الحياة ووعثائها .

أما عملى فهو يتألف من أربعة أقسام رئيسية : تدريس الأدب ، والقراءة ، والكتابة أو التأليف ، والإبداع الفنى أو



---

كتابة الشعر بالتحديد ، وهذه جميعا تنويعات على نغم واحد ، لانفصال بينها بالمعنى الفنى ، أو لنقل - بتعبير الفلاسفة - عناصر فى أنتولوجيا واحدة ، لاتناقض ولاانقسام بينها . فالقراءة والتأليف والإبداع والتدريس جميعها تصدر عن ذهنية واحدة ذات منهج محدد ، تتسلح بموضوعية العلم ، وتنهض على الذوق ، وتدافع عن الصدق والأصالة فى روح العمل الفنى ، وتكشف عنهما ، من خلال صياغته ، فى مقابل هجر التعقيد والزيف ، وتتناول النص الأدبى - من داخله - فى علاقاته العضوية ، كما توثق صلاتها بالحياة المعاصرة والفكر المعاصر ، إلى جانب التمسك بالتراث القديم ، ومحاولة رؤيته بنظرة جديدة ، وإحياء هذا التراث ، عن طريق إنصافه ، والكشف عن المستور والدفين فيه من قيم وأسرار وجمال فنى .

أما مقدار مايتناوله الإبداع من حياتى وفكرى ، فأقصى ماأستطيع قوله ، فى هذا ، هو أننى دائماً موجود فى ثنايا الأعمال التى ابتدعتها فى كتاباتى . ولست أجد عن ذلك مندوحة ، فالكتابة - عندى - ضرب من الاعتراف ، والاعتراف يريح النفس من بعض مايثقلها ، وكل ما فى الأمر هو أن هذا الاعتراف قد يكون جميلاً وبارع التركيب ، وقد لا يكون ، وإذا كان ، فهو خلق

أدبى، وإلا فلا.

غير أنني أريد أن أضيف، فى هذا المجال، أن حاجات الإنسان الداخلية - أى حاجات الذهن والروح - هى أهم ما فى الحياة ، فإذا أهملها المرء واستمر فى إهمالها زمناً حتى تبدو كأنها ماعادت توجد مطلقاً، فإنه ليرتعب عندما تفاجئه على حين غرة وتجعله يحس بها إحساساً قوياً عنيفاً، وتطالبه بتحقيقها. وهذا هو ما يحدث ، فإذا انشغلت عن إبداع الشعر فترة، قد تطول أحياناً ، أشعر بالرعب ، حتى تأتيني الظروف التى يتغذى فيها الذهن وينتعش أجدنى قد صحت، وتكون الفرحة والبهجة التى تطمئن النفس إلى أن الذبول لم يتطرق إليها ، وأن شيئاً ما، لا يفلح فى إذبالها حتى الموت .

فإذا انتقلت إلى تخصصى الدقيق، وهو حقل النقد الأدبى تدريساً وتأليفاً وقراءة ، فإننى أرى نفسى قد منحتة حياتى كلها منذ بدأت أتناول الأدب ، أى من أكثر من خمسين عاماً من عمرى ، فقد سخرت له كل إمكاناتى ووقتى وطاقاتى ، وجعلته شاغلي الذى يملأ فراغى كله . ولم أندم على تجربتى الطويلة فى هذا المجال ، بل على النقيض ، كان ذلك مصدر سعادة كبيرة أعانت على التئام شتاتى واستقرار نفسى، ولقد كان لى منهج فى النقد انتهىت إليه بعد قراءات كثيرة فى النظريات

---

والاتجاهات، وبعد ممارسة عملية، وهى الأهم فى تكوين الناقد؛  
وأعنى بها طول المصاحبة والمعايشة للآثار الفنية ، وطول  
النظر والتأمل والمعايشة المتصلة وتكوين ذوق من هذه  
الممارسات والخبرات المستمرة التى لا تنقطع .

ويمكننى فى تحديد منهجى النقدى أن أقول: إنه ينهض -  
فى الأساس - على تفسير النص الأدبى وفهمه، والإحساس به  
والوصول إلى أسرار الجمال الفنى فيه، وفق منهج ذوقى تحليلى،  
يجعل من الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة، تصبح لدى  
القارئ ، ما تصبح لدى، ومن هنا تصبح الأحكام التى يصدرها  
الناقد موضوعية وموضوعية فى وقت واحد ، وهذا المنهج هو  
الذى يمثل المرحلة القائمة اليوم لافى بلادنا وحدها ، بل فى  
العالم أجمع ، لأن النقد الأدبى - كما هو معلوم - تفسير  
وتقويم وتوجيه للأدب والفن ، وهو فى ذلك يعتبر الوجه الآخر  
للإبداع الفنى بعامة، من حيث إنهما - معاً - يهدفان إلى نفس  
الغاية.

وإذا كان التراث العالمى قد عرف مدارس وتقسيمات أخرى  
للنقد ، كتقسيمات إلى تأثرى وموضوعى وتاريخى ونفسى  
واعتقادى (أو مذهبى) ، فمن المؤكد أن ما اخترته هو أقرب  
المناهج للمنهج التكاملى ، بالإضافة إلى أنه يمثل ما تستوحيه

---

مذاهب الفكر والأدب والفن التى تتصارع اليوم فى العالم كله،  
وتنبعث منها شعار كثيرة مثل: الأدب الهادف والأدب الصدى،  
والأدب الرائد ، وبعدها البنائية والأسلوبية وغيرهما .

والذى أراه متحققا فى المنهج الذى اتخذته أنه استطاع -  
فى تصورى - أن يجمع معظم هذه الاتجاهات، يأخذ منها دون  
أن يستعبده اتجاه محدد .. ففى الوقت الذى انفصل كل واحد  
منها عن الآخر ، وذلك على سبيل المثال حين انفصلت مدرسة  
التفسير عن التقويم عن التوجيه ، مع أن الفصل الحاسم بين  
هذه المدارس النقدية الثلاث غير ممكن ، فالتفسير قد يكون  
وسيلة، أو مرحلة لتقويم العمل الأدبى ، ثم لتوجيه الأديب أو  
الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع ، ولكننا للأسف وجدنا هذه  
المدارس قد انفصلت لغلبة هذا الاتجاه أو ذاك . ولانستطيع أن  
ننكر أن ما اخترته لنفسى من منهج، يحافظ على درجة عالية من  
التوازن بين المدارس المختلفة ، وأنه كان نتيجة لما استطعت  
تحصيله وما تأثرت به مما خلفه التراث العالمى، قديمه وحديثه،  
وتيارات الفكر والفن فيه، وتطورها. وكذلك ما خلفه التراث  
العربى الذى نجله ونحترمه . ومن هنا فإن المنهج الذى اخترته  
ينتمى إلى الحضارتين . ولا يقطع جذوره بإحداهما لأننا نحاول  
أن نبلغ بهما قدرا من التكامل الذى تتطلبه الآن الدراسة العلمية



---

تدريسي للطلاب ، وفي بحوثي ومقالاتي ، وفي إشرافي على طلاب الدراسات العليا في تحضيرهم لدرجات الماجستير والدكتوراة .

فكل هذه المجالات تشتمل على منهج واحد يتضمن نظرية في النقد، وتطبيقا لهذه النظرية، من خلال تناولي للتراث القديم والمعاصر على السواء ، محاولا الربط بين القديم وحركات التطور المعاصرة . وإنى حين أعود للقديم لأعود بقصد إحيائه فحسب ، بل بقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك ... مع عنايتي - عناية خاصة - بالجانب التطبيقي؛ إيمانا مني بأن كل دراسة نظرية لاتصيب هدفها وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق، وفق منهج يعتمد على دراسة النصوص واستجلاء خصائصها الفنية.

أما في تناولي للتراث من خلال دراستي للقديم، فقد كنت دائما أحاول أن أتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى ما وراء هذه المادة ، وأعنى بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها . إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بينابيع حياتها ، بمثلها وتطلعاتها، حيث الجذور والأصول . وهذا الفهم للماضي يزيدني ارتباطا بينابيعه ويؤثر في اجتذاب تلاميذي لهذا التراث وتشجيعهم على قراءته .



وفى ختام هذه الكلمة أتساءل : مالذى نبغيه من الحياة ؟ إنا إذا كنا يقظين نصفى إلى الأصوات القريبة والبعيدة ، ونرى المسافات الشاسعة تحتوينا كما يحتوى الجو ذرات الغبار، ونشعر بأن الأشجار تستمد عصارتها من دمنا ، والأزهار تعكس ألوان وجوهنا ، وجدنا أننا فى الواقع ملتقى قوى هائلة دقيقة تفعل فى وعينا ، وأن وعينا تفرزه الآلام، فتزيد من نشاطه وحدته . وبذلك نصل فى النهاية إلى القول بأن مانبغيه من الحياة هو الاستزادة من الوعى بها، عن طريق القوى الهائلة الرقيقة فينا، من حسية وعاطفية وفكرية ، والإغراق فى الحركة فى أجواء الحياة الفسحيحة ، نتعرض فيها لتقلبات الشمس والرياح إلى أن تموت .

وعلينا - فى أثناء هذا - أن نكثر من المطالبة ، على أن نجعل منها عوناً على حركتنا الدائبة، لاتعويضاً عنها ، فتصبح الكتب مراجع للحياة ، لابديلة عنها . فالأمر الأهم، هو هذه الحياة نفسها ، التجارب ، الابتكار ، التمتع بالجميل والقوى ، الدهشة، الإعجاب ، الحب ، الألم ، والكتب إنما تتحدث عن خصب هذه الأشياء أو تلاعبها أو تأثيراتها . وعلينا نحن أن نستمد منها عوناً فى اختياراتنا، إلى أن نتصف حياتنا بشيئين: العمق والحركة .

---

القسم الأول  
العشماوى ناقدًا وباحثًا أدبيًا

---

”قضايا الشعر في النقد العربي القديم”

( قراءة في آراء العشماوى )

الدكتور إبراهيم عبد الرحمن

---

يعد الدكتور العشماوى من نقاد الأدب المحدثين الذين يتميزون بثقافة واسعة ، موروثة وحديثة ، مكنته من أن يقدم ، فى مجال دراسة الأدب القديم والحديث ، أعمالاً نقدية رائدة ، أخذت مكانها فى تراث النقد الحديث والمعاصر ، وقدمت تفسيرات جديدة لكثير من قضايا الأدب القديم والحديث ، ويدين العشماوى فى هذه الثقافة الأدبية لتيارين واضحين هما : تيار موروثة حصله بحكم تخصصه فى الثقافة العربية ، وتيار وافد هو فى حقيقته ثمرة لثقافة إنجليزية واسعة .

ويتبين لقارئ دراساته الأدبية والنقدية المتنوعة ؛ أن ثقافته الموروثة قد امتزجت بثقافته الوافدة امتزاجاً انتهى به إلى خلق صيغة نقدية مركبة من التفسير والتقويم والإبداع . جعلت من دراساته فى الأدب القديم والحديث ، أعمالاً نقدية وإبداعية ، فى آن معاً .

ولا تتسع هذه المناسبة لدراسة تراثه من النقد الإبداعى لكثرته وتنوعه ، ولكننا سنتخير منه بعض القضايا التى درسها لنرصده ، عن طريق مناقشة آرائه فيها ، موقفه النقدى من الأدب القديم والحديث ، ووسائله إلى تحقيق هذه الصيغة المركبة من

النقد والإبداع .

وقد أثار فى كتابيه : "قضايا النقد الأدبى القديم والحديث"؛ و "الأدب وقيم الحياة المعاصرة" كثيراً من قضايا الشعر ونقده؛ وهى قضايا تشخص آراؤه فيها محاولاته الدائبة لقراءة التراث العربى القديم والحديث قراءة نقدية إبداعية جديدة من ناحية ، وتوظيفه لثقافته الأجنبية فى فهم هذا التراث الشعرى فهماً جديداً من ناحية أخرى . ومن ثم فإن قارئ هذين الكتابين يستطيع أن يميز فيهما بين النقد العربى القديم، والنقد الأوربى الحديث ، والنقد التطبيقى الذى يعرض تجربة جديدة فى قراءة نماذج من نصوص الشعر القديم والحديث .

(١) -

وفيما يتصل بالنقد العربى القديم ، فقد أدار دراساته فيه حول ثلاث قضايا شعرية انشغل بها القدماء هى : اللفظ والمعنى ، أو ( الشكل والمضمون ) ؛ ومنهج الموازنة، فى كتابات الأمدى خاصة، وغيره من قدامى النقاد العرب عامة .. ونظرية النظم فى كتابات عبد القاهر ، وهى موضوعات نقدية تقصد ، فيما يرى، إلى رصد عناصر " الشعرية " على نحو ماكان يراها القدماء من اللغويين ونقاد الشعر .



---

وهو يرى أن هذا التراث النقدي يقع فى مرحلتين متميزتين تاريخياً وفنياً : ( الأولى ) مرحلة النقد الشكلى الذى يتخذ من المنطق وسيلة لرصد الظواهر البلاغية وتفسير العلاقات اللغوية؛ و ( الأخرى ) مرحلة النقد الفنى الذى يعنى بتفسير النصوص الأدبية تفسير خالصاً ، ورصد عناصرها الجمالية بوصفها: صيغاً مركبة من الشكل والمضمون ، لأعناصر منفصلة من اللغة والمعنى !

(أ) وقد مهد الدكتور العشماوى لدراسة نتاج المرحلة الأولى ، مرحلة النقد الشكلى ، بملاحظتين عامتين ، تفرعت منهما ملاحظات نقدية أخرى ، هما :

- " إن مفهوم البلاغة العربية - عند المتقدمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربى ، وعلى رأسهم الجاحظ - مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة ، فكثيراً ماوردت الكلمتان عند الجاحظ مترادفتين ، بل وتحمل كل منهما معنى الأخرى ، وتوصف بأوصافها " ! .

- " وأنه مهما تكن الأسباب التى دعت إلى طغيان الخطابة وارتباطها بالبلاغة ، فإن شيئاً أهم من كل ذلك كان سبباً فى سيطرة النزعة العقلية فى التفكير البلاغى عند العرب ،

---

وهو أن يكون أول كتاب فى البيان يؤلفه رجل من رجال  
المعتزلة وعلماء الكلام الذين كانوا حريصين، أشد  
الحرص، على أن يزودوا أنفسهم بالثقافات الأجنبية،  
وخاصة بالفلسفة والمنطق .... " ، وأن يكون هذا الكتاب ،  
مورداً خصباً يستقى منه كل من يكتب فى البيان العربى  
والبلاغة العربية تقريباً ، أصول أفكارهم ، وأن يظل تأثيره  
البلاغى حتى القرن الرابع الهجرى !

وقد أفضى، فيما يرى ، اعتماد علماء البلاغة ونقاد الشعر  
على آراء الجاحظ فى كتاب " البيان والتبيين " إلى سيطرة  
اتجاه عقلى وشكلى فى رصد الظواهر البلاغية وتقويم  
جماليات الفن الشعرى ، وإلى طغيان نظرة منطقية للغة  
تجردها من قوى الخيال التى توثق صلتها بالشعر . وفى  
اختصار، إنه يرى أن الاستمساك بالنزعة المنطقية  
والشكلية فى التفكير النقدى والبلاغى قد أنتج - آخر الأمر -  
طائفتين من نقاد الشعر: الذين يؤمنون باستمرار التقاليد  
الشعرية واللغوية الموروثة، ويدينون بدور المنطق والفلسفة  
فى بناء التفكير الشعرى هما : طائفة النقاد اللغويين،  
وطائفة النقاد العقليين، أى المتأثرين بالمنطق والفلسفة،  
كما أنتج اتجاههاً فنياً عاماً ينزل البناء الشعرى منزلة

---

القسمة الصارمة من اللفظ والمعنى ... عند تفسيره وتقويم  
جمالياته .

وقد أخذ الدكتور العشماوى فى الصفحات التالية فى رصد  
آراء هؤلاء النقاد وتقويمها ، وبيان آثارها فى حركة الشعر  
العربى القديم ، بداية من الجاحظ ومروراً بابن قتيبة وابن المعتز  
وقدامة بن جعفر من اللغويين وانتهاءً بأبى هلال العسكري وابن  
رشيقي وابن سنان الخفاجي من البلاغيين .

وهو يضع الجاحظ على رأس الفئة الأولى ، ويرى أن آراءه  
فى الفصل بين اللفظ والمعنى على اختلاف صورها فى كتاب "  
البيان والتبيين " وغموض مفهوماتها ، قد ظلت تحكم التراث  
النقدى والبلاغى حتى القرن الرابع الهجرى ، ويتلخص أثر  
الجاحظ ، فيما يرى فى نشأة ثلاثة أصول نقدية هى :

– " سيادة نظرة منطقية للغة أفضت إلى قيام (علاقة تشابه) بين  
البلاغة والخطابة ، وارتباط الشعر بالنظرة المنطقية للغة ،  
ارتباطاً أدى إلى تجريدها من طبيعتها الخيالية .

– واستقلال اللفظ عن المعنى فى عملية الخلق الأدبى ، استقلالاً  
يجعل اللفظ تابعاً للمعنى ، ويجعل المعنى كائناً سابقاً فى  
وجوده على اللفظ الذى يؤدى به !

---

- والمبالغة في العناية بالشكل ، «فالشعر صناعة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير» (١) . وقد تطرق الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر - عنده - أن يكون حكماً على الجمال الخارجى فيه ، دون النظر إلى المحتوى أو المضمون، الذى كاد أن ينعلم عنده ، فأصبح الشكل ، بذلك ، مقياساً للبراعة ...!

وقد سيطرت هذه الأصول النقدية على التفكير البلاغى والنقدى حتى آخر القرن الرابع الهجرى ، متخذة فى كتابات البلاغيين والنقاد صوراً مختلفة ، ولكنها ظلت، على الرغم من تنوعها ، محافظة على النزعة العقلية والشكل المنطقى اللذين ورثتهما حركة النقد من كتابات الجاحظ :

١- فابن قتيبة لم يستطع ، على كثرة ما قدم لعلوم العربية وأدائها من إنتاج غزير ، أن يتجرد من سلطان العقل ، أو يتخلص من النزعة التقريرية فى تفسير الشعر، وتقويم نصوصه " فاختلفت فى كتاباته النظرات الفنية بالأحكام التقريرية ؛ فبينما نراه فى مقدمة "الشعر والشعراء" و "أدب الكاتب" ينادى باستقلال الرأى، وتحكيم النظرة الشخصية ، وتجنب الانسياق مع التيار السائد، إلا بعد نظر ... وتدقيق .. ودعوة الكاتب ، عند الحكم على الشعر ، ألا

---

يستحسن باستحسان غيره ، وألا ينظر إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، فإننا نراه ، فى مواضع أخرى من كتابيه ، يأخذ بمنهج الفلسفة والمناطق فى دراسة الأدب ، " ويخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقى طريقاً ومنهجاً " على نحو ما يتضح فى تقسيمه للشعر ، بحسب لفظه ومعناه ، إلى أضرب يختلف بعضها عن بعض باختلاف نصيبه من حلاوة الألفاظ ، فى أصواتها وموسيقاها ، وتلاؤم مخارجها ومطالعها ، وشرف معانيه فى اشتمالها على حكمة أو مثل أو فكرة فلسفية أو معنى أخلاقى " !

٢- ولا يقل ابن المعتز- متأثراً بمذهب الجاحظ فى تحكيم المنطق فى نقد الشعر- عن غيره من النقاد الآخرين ، " فلم يستطع أن يقدم إلينا مفهوماً محدداً لعملية الخلق الأدبى ، التى يذوب فيها الشكل الخارجى فى المضمون ذوبانا كاملاً ، كما لم يستطع ، فى دراسته للصورة الشعرية ، أن يرصد العلاقة الحية بين التعبير العارى والجمال الزخرفى !



٣- وهو يرى أن قدامة بن جعفر قد بلغ بهذا الاتجاه الشكلي مداه في كتابه " نقد الشعر " ويدلنا تعريفه للشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى " على سيطرة المنطق الشكلي وطفغيانه على تفكيره ، وأثره في إفساد ذوقه الفني في تقويم الشعر ورصد جمالياته ! وهو يلتقى - في كثير من آرائه - مع الجاحظ، خاصة حين " يعرض لنعوت اللفظ الجيد ... بأن يكون سهلاً سحرًا خارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة " أو حين يطرى مبالغة الشعراء فيما يسوقون " من معانٍ ، رفيعة كانت أو ضئيلة ، حميدة كانت أم ذميمة ، وحقاً كانت أم كذباً " . ذلك أن المعانى - كالمادة للشعر ، والشعر فيها كالصورة ، فليس محسن المعنى في تقسيمه بما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته ! . وعلى هذا النحو ، فيما يرى العشماوى ، يجرى نقد قدامة للشعر على أساس الفصل بين اللفظ والمعنى ، وتمييز اللفظ عما سواه من عناصر الشعرية الأخرى ، وكأنه بذلك يجاري المحدثين من شعراء العرب الذين اتخذوا من ( البديع ) ميداناً فنياً يمارسون فيه إبداعهم الشعري ، انطلاقاً من عقيدة راسخة أن قدامى الشعراء لم يتركوا لهم شيئاً من المعانى ،

---

فانصرفوا إلى إعادة صياغتها في لغة بديعية مسرفة في العناية بالشكل وكان لابد أن يؤدي هذا إلى مآدى إليه فعلاً ، وهو النقاء النقاد والشعراء في عقيدة موحدة ، هي أن جوهر الشعر الحق يكمن في لغته وبديعه ( أي صورته ) دون مضمونه !

وقد حملت هذه العقيدة الراسخة نقاد القرن الرابع عامة وبلاغية خاصة، على التقنين لهذا الاتجاه البديعي، والتفنن في دراسته واعتباره مقياساً نقدياً للجمال الفني في الشعر ، كما حملت الشعراء على الاندفاع في هذا الاتجاه اندفاعاً جعل من الشعر معرضاً للصور البديعية المبنية بناءً عقلياً وشكلياً في أكثر الأحيان !

ولكن هذه المقابلة الصارمة بين اللفظ والمعنى ، قد أخذت منذ أواخر القرن الرابع الهجري ، تتجه اتجاهاً مختلفاً، مهد - في صورة أو أخرى، على أيدي نقاد الفئة الأخرى ، من أمثال أبي هلال العسكري وابن رشيق وابن سنان الخفاجي - لظهور اتجاه جديد يجمع بين اللفظ والمعنى ( الشكل والمضمون ) في صيغة فنية مركبة، ولكنها ظلت ، مع ذلك ، قاصرة عن تحقيق الغاية الصحيحة للنقد، المتمثلة في النظر إلى النص الشعري بوصفه كياناً فنياً جديداً، مؤلفاً من اللغة والصورة والمعنى والموسيقى، قد تلاحمت عناصره وترابطت، عن طريق شبكة

---

من العلاقات المتنوعة فعلى الرغم من دعوة ابن رشيقي ، على  
سبيل المثال ، إلى " ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى ، فإنه لم  
يستطع أن يسلم هو نفسه ( في تطبيقاته ) من هذه القسمة "  
التي ظلت ، فيما يرى العشماوي ، تحكم قبضتها على النقد  
القديم . طوال القرون الأربعة الأولى من تاريخه ، كما " لم يتمكن  
من تحديد الوحدة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة  
لطبيعة الألفاظ ، أو من تصور ناضج لطبيعة اللغة في الشعر "  
في قوله : " اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط  
الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا يسلم  
المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر ، وهَجَنَةً عليه ، كما  
يعرض لبعض الأجسام ، من العرج والشلل ، وما أشبه ذلك من  
غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه ،  
كان للفظ من ذلك أوفر حظ . كالذي يعرض للأجسام من المرض  
بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه  
على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسموم  
والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتاً لافائدة  
فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما إن الميت لم  
ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينتفع به ،  
ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له

معنى، لأنا لانجد روحاً في غير جسم البتة " !  
ولا يختلف ، فيما يرى العشماوي ، دور ابن سنان الخفاجي  
كثيراً عن دور ابن رشيق في الدعوة إلى نظرة جديدة للغة ،  
والبحث عن وسائل لغوية لتفسير جماليات الشعر .

وتؤكد لنا مراجعة نظريته في الفصاحة أنه يردّها إلى  
العناصر الصوتية في الألفاظ ، صدوراً عن مفهوم نقدي بعينه  
هو " أن الحروف تجري في السمع مجرى الألوان من  
البصر .... (وأنها) تختلف باختلاف مقاطع الصوت ... " ،  
وأن هذه الفصاحة الصوتية تتحقق في شكلين لغويين ، الأول ،  
في الألفاظ المفردة ، حين تكون قائمة بذاتها لم تنتظم بعد في  
سياق لغوي أدبي ، شعري أو ثوري ، والآخر : حين تأتلف هذه  
الألفاظ ، في النصوص الأدبية ، في سياقات لغوية ، وفي  
اختصار: إنه يقسم الأصوات اللغوية إلى نوعين : أصوات  
الألفاظ المفردة ، وأصوات الألفاظ المنظومة .

ويقرر ابن سنان ، فيما يتصل بأصوات الألفاظ المفردة ،  
وجوب تمييزها بثماني صفات صوتية حتى تتحقق فصاحتها  
هي:

١- أن تتألف اللفظة من حروف متباعدة المخارج ، " فالألوان



---

المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان  
المتقاربة .... "

٢- و " أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية علي  
غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما  
إنك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يُتصور في النفس  
ويُدرَك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل  
ذلك لوجه يقع التأليف عليه ... وليس يخفى على أحد أن  
تسمية الغصن "غصناً" أو "فئناً" أحسن من تسميته "عسلوجاً" !  
٣- وأن تكون الكلمة، كما قال أبو عثمان الجاحظ ، «غير  
متوعدة وحشية ... "

٤- و " أن تكون غير ساقطة عامية " .

٥ - وجارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة .

٦- وألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ، فإذا  
أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت " !

٧- وأن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى  
زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه  
من وجوه الفصاحة ... "

ويقرر ابن سنان ، فيما يتصل بفصاحة الألفاظ المنظومة ،



---

أن معايير الحسن فيها موكولة إلى "خمس أشياء هي :  
الموضوع ، والصورة ، والآلة ، والغرض (٢) .

ولاتختلف هذه النظرة اللغوية فيما يرى العشماوى ، على  
الرغم من طرافتها ، عن نظرة أسلافه السابقين ، من أمثال  
الجاحظ وقدامة بن جعفر خاصة ، " فلم يستطع ابن سنان أن  
يتعمق دراسة الأصوات من جوانبها الإيجابية ، وذلك لأن  
مفهومه للغة كان مفهوماً محدوداً ، ومتأثراً بالنظرة المنطقية  
الشكلية التي سادت تفكير النقاد العرب من قبله " ! وليس أدل  
على ذلك من تفضيله اللغة العربية على غيرها من لغات البشر  
لأسباب عرقية ودينية " ، فأصحابها هم العرب الذين لهم من  
الفضائل ما لا تستطيع أمة من الأمم أن تتنازعهم فيها " وصدوره  
- في دراسة الأصوات اللغوية - عن إيمان " بثنائية اللفظ  
والمعنى ، أو ثنائية الشكل الخارجي والمضمون الداخلى " ،  
وهو مفهوم كان سبباً في تقويض أركان نظريته وعجزها عن  
الكشف عن جماليات اللغة في مفهومها الواسع وعلاقاتها  
وإشاراتها المعقدة. وفي عبارة مختصرة: الكشف عن اللغة في  
صورتها الجديدة عندما تنتظم - كلماتها في سياقات أدبية .

ولكن على الرغم من هذه الجوانب السلبية ، التي تمثلت فيما يرى العشماوي في تغليب النظر العقلي على الحس الفني ، والفصل المتعسف بين الشكل والمضمون في تجارب النقاد والبلاغيين حتى آخر القرن الثالث الهجري ، فإن هذا التراث النقدي نفسه قد مهد ، بما احتوى عليه من نظرات فنية دقيقة ، وأحكام ذوقية راقية في بعض الأحيان ، لانتقال الحركة النقدية إلى مرحلة جديدة في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، يمكننا أن نطلق عليها اصطلاحاً مرحلة " النقد الفني " ، ونريد بها هذا النقد الذي انشغل أصحابه بتحليل النصوص الشعرية واستخلاص العناصر الفنية التي تميزها .

ويستطيع قارئ تراث هذه المرحلة من النقد والبلاغة ، أن يميز فيه بين تيارين نقديين : الأول ووصفى ، ونريد به تراث القرن الرابع خاصة ، وقد كرسه أصحابه من النقاد والبلاغيين لوصف ودراسة حركة التجديد الشعري ، ومقابلتها بحركة التقليد ، وهما اتجاهان متباينان في نظم الشعر ، يؤثر أحدهما المحافظة على " عمود الشعر " القديم ، ويسعى الآخر إلى

---

الخروج عليه ، وإيثار الصنعة البديعية على تكرار التقاليد الموروثة .

**والتيار الثاني تحليلي ونريد به تراث القرن الخامس الهجري من النقد الذي يتجه إلى تحليل النصوص الشعرية تحليلاً فنياً خالصاً لا ينفصل فيه الشكل عن المضمون ( أو اللفظ عن المعنى ) !**

وقد حمل عبء التيار الأول ، تيار النقد الوصفي ، اثنان من نقاد القرن الرابع هما الأمدى في كتاب " الموازنة بين الطائيين " ، وعبد العزيز الجرجاني في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه " ، وهما كتابان في نقد الشعر قد اتخذتا من الموازنة منهجاً ووسيلة لرصد وتقويم حركة التطور الشعري عن طريق مقابلتها بتقاليد الشعر القديم !

وقد أثار هذا التيار النقدي، حول القديم والجديد، قضايا نقدية وبلاغية متنوعة ، لاسبيل إلى مواجهتها جميعاً هنا ، ولكن يمكننا اختصارها في قضيتين كبيرتين تستوعبان قضايا أخرى فرعية هما : قضية الشعر والبديع في كتاب الأمدى ، وقضية الشعر والفلسفة في كتاب عبد العزيز الجرجاني :

ويرى الدكتور العشماوى أن كتاب " الموازنة بين الطائيين "

---

يتسم بطابع نقدي خاص " يجعل منه أول دراسة منهجية ( تتجه إلى التحليل الفني للشعر ) ، تختلف عما سبقها من دراسات حفل بها القرن الرابع دون سواه " ويرد ذلك إلى طبيعة التطورات التي جددت على الشعر العربي والتي أدت إلى نشأة صراع عنيف حول القديم والجديد، تولدت منه قضايا نقدية وبلاغية خصبة، شغلت نقاد هذا العصر، والعصور التي تلته .

وقد حمل أبوتعام لواء الاتجاه البديعي الذي انحدر إليه من مسلم بن الوليد " فأسرف في طلب الطباق والتجنيس والاستعارة ، وغير ذلك من زخرف ومحسنات، حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها " ! وحمل الباحثري لواء التقليد الفني " الذي كان يمثل التيار المقابل لتيار الصنعة والزخرف ، والذي كان يحاكي أشعار الجاهليين والإسلاميين ، والذي لم يكن يصدر عن صنعة وتجويد فنيين، بقدر ما كان يصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة .... متجنباً - قدر الإمكان - ما يحتاج إلى جهد في الصياغة والتنسيق والزخرف .... " .

ولكن على الرغم من إثارة الأمدي للتحليل الفني للنصوص ، والموازنة بين القديم والجديد ، والاحتكام إلى ذوق راق مدرب في تقويم الظواهر الفنية في الشعر ، والحيدة والاستقلال في إصدار الأحكام الفنية ، فإنه قد وقع، فيما يرى العشماوي ،



أخطاء جعلت من كتابه دفاعاً عن " عمود الشعر " ، ودعوة إلى إثارة القيم الفنية القديمة على ماعداها من قيم جديدة. فنراه - فيما يتصل بلغة الشعر - يتبنى الدعوة إلى عدم التجديد فيها انطلاقاً من حكم نقدي غريب هو " أن اللغة لا يقاس عليها " ! وهو حكم يتجه إلى رفض ما يتحقق في اللغة ، بفضل الشعر ، من ثورات تثريها وتجدها ... كما نراه يحتكم ، في تقويم ظواهر التجديد البديعي في شعر المحدثين، إلى التقاليد الشعرية الموروثة على نحو ما تتمثل في أشعار الجاهليين . وهكذا لم تثمر محاولة الأمدى إلا في جوانب بعينها ، هي رصد ظواهر التجديد البديعي في أشعار المحدثين وتقويمها ، وتفسير مفهوم " عمود الشعر " بفضل ثراء استشهاداته ومقابلاته بين القديم والجديد ، وتأكيد مبدأ الحيدة والموضوعية في نقد الشعر. والأمثلة على ذلك كثيرة يمتلئ بها كتابه ، نجتزئ منها تعليقه على بيت أبي تمام :

من الهيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشحاً جالت عليها الخلاخل  
وهذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وصفت به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن تروصف بأنها تعض على الأعضاء والسواعد ، وتضيق في سوق ، فإذا جعل خلاخلها وشحاً يتجول عليها ، فقد أخطأ في



الوصف ، لأنه لايجوز أن يكون الخلخال - الذي من شأنه أن  
يعض على الساق - وشاحاً جائلاً على جسدها ، لأن الوشاح هو  
ما تتقلده المرأة متشحة به ، فتطرحه على عاتقها فيستبطن  
الصدر والبطن ، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي  
إلى العجز ، ويلتقى طرفاه على الكشح الأيسر ، فيكون منها في  
وضع حمائل السيف من الرجل ، وإن كانت هذه صورة الوشاح ،  
فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف  
بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقاً  
بتشبيه النساء في البيت الثاني بقبا الخط ، وإنما يوصف  
الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، لأنه  
يقلق هناك إذا كان الخصر دقيقاً والبطن ضامراً ، بل حركته  
تدل على ضمور البطن أكثر ، وليس طوله في نفسه ، مما يدل على  
امتلاء .. وإذا كان الخلخال - وهو الحلقة المستديرة - وشاحاً  
للمرأة فإنه يأخذ أعلا جسدها كله ، وهذه ، إذا كانت ، فقد  
مسخت إلى غاية القماءة والصغر ، وصارت في هيئة الجعل " !  
وقد أخذ الأمدي يؤيد ما يذهب إليه ، من غرابة هذه الصورة  
البيعية ، بأبيات من الشعر الجاهلي يوصف فيها الخصر بالدقة  
على نحو ما نرى في بيت امرئ القيس :

طِوالُ متونٍ ، والعرائنُ كالقنا    لَطافُ الخصورِ في تمام وإكمال

---

وبيت منصور النمرى :

فلوقست يوماً حجلها بحقابها لكانا سواءً ، لأبل الحجل أوسع  
وعلى هذا النحو يمضى الأمدى في قياس الجديد على القديم ،  
ومقابلة المعانى الشعرية بالمعانى المنطقية ، غافلاً عن حقيقة  
فنية: هي أن عالم الشعر متميز من عالم الواقع !

(٣)

ولانصل إلى القرن الخامس الهجري حتى يكون نقد الشعر  
قد تحول على يدي عبد القاهر الجرجاني ، في كتابيه : " دلائل  
الإعجاز " ، و " أسرار البلاغة " إلى تحليل فنى خالص يستند  
إلى مفهوم جديد لفلسفة اللغة ، وإدراك صحيح وجديد " للعلاقة  
بين اللفظ والمعنى " في بناء لغة الشعر .

وقد صاغ عبد القاهر أفكاره النقدية الجديدة في نظرية  
معروفة هي " نظرية النظم " ، وهي نظرية في نقد الشعر ،  
خاصة ، والفن عامة ، تقترب كثيراً من نظريات النقد الحديث -  
ولا تتسع هذه المناسبة لتفصيل القول فى أصولها وتداعياتها فى  
النقد العربى القديم والحديث ، مكتفين بوصف الفلسفة اللغوية  
التي تقوم عليها هذه النظرية ، وتتلخص فى إيجاز شديد فى

---

"التوحيد بين اللغة والشعر ، أو التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة"  
ورفض ثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية التعبير العاري والتعبير  
المزخرف، أو التعبير والجمال !

ومغزى ذلك - فيما يرى العشماوي - أن نظرية النظم عند  
عبد القاهر " تستند على التفرقة بين استعمال اللغة بقصد  
الإشارة، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، أو بعبارة أخرى  
التفريق بين الألفاظ، التي تكتفى بمجرد الإشارة الباردة إلى  
الشيء ، والألفاظ، التي تعبر عن حقيقة الشيء : فالألفاظ  
المفردة ... مجرد علامات اصطلاحية للإشارة إلى شيء ما ،  
وليست للدلالة على حقيقة هذا الشيء ، ومادام اللفظ المفرد  
مجرد إشارة .. فإنه لا يمكن أن يدل على معنى مجدداً ! وإنما  
يدل على معنى مجرد ، ومادامت اللفظة تدل على معنى مجرد،  
فهي تحتل مئات المعاني ، ومن ثم فلامعنى لها ! ... ( ولكن )  
تؤدي اللفظة معنى محدداً إذا استخدمت في سياق ، فالسياق -  
وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة ،  
وهو وحده - كذلك - القادر على أن يمنحها القدرة على الحركة  
والعمل "، ومن ثم فإن قيمة اللفظة ووظيفتها الدلالية والفنية  
موكولة إلى نظمها في سياق لغوي ، يقول عبد القاهر :

" اعلم أن هنا أصلاً ترى الناس فيه في صورة من يعرف

من جانب وينكر من جانب آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة، التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد ، وهذا علم شريف وأصل عظيم ! والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة، إنما وضعت ليعرف بها معانيها في نفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالة، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها ، حتى أنهم لو لم يكونوا قد قالوا : فعل ويفعل ، لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله ، ولو لم يكونوا قد قالوا : افعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ولانجده في نفوسنا ، وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجعل معانيها فلان عقل نفياً ولانهاياً ولا استفهاماً ولا استثناءً ! وكيف والمواضعة لاتكون ولا تتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ! .

كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أنالم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟! لو



---

كان لذلك مسأغ في العقل لكان ينبغي إذا قيل: يزيد ، أن تعرف  
المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو ذكر لك  
بصفة " .

وقد انطلق عبد القاهر من هذه الحقيقة اللغوية المتمثلة في  
أن " اللفظ المفرد مجرد وسيلة من وسائل الإشارة .... " وأنه  
لا يكتسب معنى محدداً ، ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا انتظم في  
سياق لغوي ، إلى رفض ثنائية اللفظ والمعنى ( أو الشكل  
والمضمون ) فاللغة سياق تتوحد فيه الألفاظ لتعبر عن المعاني ،  
ومن العبث وسوء التقدير ونقص الفهم " أن نعتبر كلاً من اللفظ  
والمعنى عالماً مستقلاً ( وقائماً ) بذاته ، وأن نرجع لأحدهما  
دون الآخر ، أو نعتبر أحدهما سابقاً في الوجود على الآخر " .

وقد مضى عبد القاهر في " دلائل الإعجاز " يؤكد هذه  
الوحدة بين اللفظ والمعنى ويحتج لدورها في عملية الخلق الفني  
، في كلام كثير متنوع ، نسوق منه هذه الفقرات القصيرة  
والدالة في أن معاً :

" .. وأعلم أن ماترى أنه لابد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها  
على النظام الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر ، ولكنه شيء  
يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية



للمعاني فإنها لامحالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب  
لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب اللفظ الدال عليه أن يكون  
مثله أولاً في النطق ، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون  
المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في  
النظم الذي يتواصله البغاء فكراً في نظم الألفاظ ، أو أن  
تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ  
على نسقها ، فباطل من الظن ، وهم يتخيل إلى من لا يوفى  
النظر حقه ، وكيف تكون مفكراً في نظم الألفاظ وأنت لاتعقل لها  
أوصافاً وأحوالاً إذا عرفت أنها عرفت أن حقها أن تنظم على وجه  
كذا ١٩

وقد انتقل عبد القاهر من تأكيد الوحدة اللغوية إلى تفسير  
الطريقة التي يتم بها تألف الألفاظ والمعاني ، في سياقات لغوية  
متنوعة ، تؤدي بدورها إلى تنوع الدلالات وتوالد المعاني ،  
ويراها تكمن فيما يسميه بـ ( النظم ) الذي يتحقق - بدوره - عن  
طريق النحو ، يقول عبد القاهر ، من كلام كثير نجتزئ منه هذه  
السطور القليلة ، شارحاً نظريته في النظم ، وراصداً دور البناء  
النحوي في تحقيقه :

" فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه، إن كان صواباً ،  
وخطؤه، إن كان خطأ، إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا

---

وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ، واستعمل  
في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو  
فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك  
الصحة وذلك الفساد ، وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني  
النحو وأحكامه ، وجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل  
بباب من أبوابه " !

ويقول في لغة نقدية قريبة من لغة النقد الحديث في اتجاهه  
اللغوي، خاصة في كتابات تشومسكي، فيما يعرف بنظرية النحو  
التوليدي، ودوره في تنويع الأساليب واستنبات المعاني والتعبير  
عن المواقف والقضايا :

" ولأنظم شيئاً يبغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه  
كل باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في  
قولك : زيدٌ منطلقٌ ، ومنطلقٌ زيدٌ ، وينطلقُ زيدٌ ، والمنطلقُ زيدٌ ،  
وزيدٌ المنطلقُ ، وزيدٌ هو المنطلقُ ، وزيدٌ هو منطلقٌ .

وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن  
تخرجَ أخرجَ ، وإن خرجتَ خرجتُ ، وإن تخرجَ فأنا خارجٌ ، وأنا  
خارجٌ إن خرجتَ ، وأنا إن خرجتَ خارجٌ ، وفي الحال إلى  
الوجوه التي تراها في قولك : جاعني زيدٌ مسرعاً ، وجاعني

يسرعُ ، وجاعني وهو مسرعُ أو وهو يسرعُ ، وجاعني قد أسرعُ  
فيعرف لكل ذلك موضعه ، ويجيء به حيث ينبغي له . وينظر في  
الحروف التي تشترك في معنى ثم ينفرد كل واحد منها  
بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه،  
نحو أن تجيء بـ " ما " في نفي الحال ، وبـ " لا " إذا أراد نفي  
الاستقبال وبـ " إن " فيما يترجح بين أن يكون وألا يكون. وبـ  
"إذا " فيما علم أنه كائن ، وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف  
موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع "الواو" من  
موضع "الفاء" ، وموضع "الفاء" من موضع "ثم" ، وموضع "أو"  
من موضع "أم" ، وموضع "لكن" من موضع "بل" . ويتصرف في  
التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، في الكلام كله ، وفي  
الحذف، والتكرار، والإضمار والإظهار، فيضع كل ذلك مكانه ،  
ويستعمله على الصحة وعلى ماينبغي له " !

والنظر فيما يرى العشماوي ، " في الفروق والوجوه بين هذه  
الأبواب المختلفة ليس بحثاً في النحو من حيث هو علم الإعراب،  
أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغي على الدارس حفظها  
والإلمام بها ، وإنما هو البحث في معانى العبارات ، وفي إدراك  
الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوى وآخر !

وكما حملت " نظرية النظم " عبد القاهر على رفض ثنائية

---

اللفظ والمعنى ، فقد حملته أيضاً على رفض ثنائية: التعبير العارى والتعبير المزخرف - ذلك " أن قيمة التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ليست لها - من حيث هي تشبيه أو استعارة أو كناية - ( ولكن ) من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبي " في داخل السياق اللغوي .

(٣)

حاولنا في الصفحات الماضية تلخيص آراء العشماوى في حركة النقد العربي القديم ، تلخيصاً حرصنا فيه على أن يكون - في أكثر الأحيان - بلغته هو ، فلم ندخل في شيء مما يراه إلا بغرض التفسير والتوضيح . وكما رأينا فهو يرى أن النقد القديم قد مرّ في تاريخه الطويل ، بثلاث مراحل تطورية متميزة:

الأولى : مرحلة النقد الشكلي ( أو العقلى ) .

الثانية : مرحلة النقد الوصفى .

الثالثة : مرحلة النقد التحليلي ( أو الفني ) .

ونريد الآن أن ندخل إلى تحديد الأصول النقدية التي اعتمد عليها العشماوى في تقويمه لحركة النقد العربي القديم ، وفي

---

عبارة أخرى، نريد أن نرصد المؤثرات الأجنبية التي صدر عنها  
في تشكيل آرائه النقدية .

ويتراعى لقارئ هذه الدراسة الخصبة حول النقد القديم ، أن  
العشماوى قد اتخذ من نظريات أرسطو وإليوت ، وريتشاردز ،  
وكروتشه ، وكولورج ، وماثيو أرنولد، وشانج ، وبرجسون وغيرهم  
من نقاد الغرب المعروفين ، مادة نقدية وظفها في تفسير ظواهر  
النقد العربي القديم وتقويمها .

وقد بسط هذه المادة النقدية في شكلين :  
**الأول :** موضوعات نقدية مستقلة ، تشكل بها ذوقه ، ومهد  
بها لمنهجه في دراسة التراث العربي القديم من النقد وتفسيره  
وتقويمه كما قلنا : فدرس الذاتية والموضوعية ، والخيال ،  
والوحدة العضوية ، والشكل والمضمون .

**والآخر :** في شكل إشارات انبثت هنا وهناك في دراساته  
حول الجاحظ والأمدي وابن رشيق وابن المعتز وعبد القاهر  
الجرجاني ...

وإذا كانت الغاية من الموضوعات النقدية المستقلة هي  
عرض صورة نقدية حديثة لها، في النقد الغربي خاصة ،  
واستغلالها في التفسير والتقويم لظواهر النقد العربي القديم



---

عامة ، فإن الغاية من العناصر المبتوثة في ثنايا عرضه للتراث النقدي القديم ، تتلخص في مقابلة ظواهر هذا التراث بما يماثلها في النقد الغربي لتأصيله، وتأكيد أسبقيته ، ووضعها في مكانه من تراث النقد العالمي .

(أ) ونختار من هذه الموضوعات النقدية المستقلة موضوعاً له صلة عميقة بدراسة الشعر العربي القديم ، هو : الوحدة العضوية .

وقد شغلت الوحدة العضوية النقاد العرب، قديماً وحديثاً، بوصفها قيمة فنية ، اختلفوا حول توافرها في الشعر الجاهلي خاصة والقديم عامة .

وقد دخل الدكتور العشماوي إلى دراستها بمفهوم نقدي محدد تأثر فيه بأراء كولردج وغيره في الصورة والخيال ، وهي آراء يلخصها قول كولردج في الصورة الشعرية :

" إن الصورة وحدها، مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبّر عنها الشعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ! أو حينما

---

تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة ، أو  
أخيراً حينما يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية  
وفكرية " .

وقوله في وظيفة الخيال في القصيدة :

" والخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صور معينة أو  
إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس ( في  
القصيدة ) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر .  
هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية " الملك  
لير " لشكسبير . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي  
يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل  
حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي  
أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة : منها العاطفي  
العنيف ، ومنها الهادئ الساكن ، ففي صور نشاطها الهادئة  
التي تبعث على المتعة فحسب ، نجدها تخلق وحدة من الأشياء  
الكثيرة ، وهذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه  
الوحدة التي تخلقها الطبيعة ذاتها التي هي أعظم الشعراء  
جميعاً ، حينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا  
إنما نشعر بوحدة هذا المنظر .

---

ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شكسبير لهروب أدونيس  
في الغسق من الإلهة فيثوس التي كانت متيمة بحبه ..... " !  
وقد ترجم العشماوى هذه الأفكار النقدية وغيرها حول  
ضرورة ترابط الصور في الشعر ترابطاً " فنياً " ينتج وحدة  
عضوية ، إلى مبادئ نقدية تحدد مفهوم " الوحدة العضوية " ،  
وتوظف هذا المفهوم في مراجعة آراء النقاد القدامى والمحدثين  
في وحدة القصيدة في الشعر القديم ، يمكننا تلخيصها في  
مبدأين عامين يستوعبان مبادئ أخرى فرعية هما :

١- أن القصيدة، بصورها ولغتها ومعانيها، بناء واحد متكامل  
الأجزاء ، ومتحد العناصر .

٢- وأن هذا البناء المتحد معادل عاطفى لأفكار الشعراء  
ومواقفهم من أحداث الحياة من حولهم .

ومعنى ذلك ، فيما يقول العشماوى ، أن الصورة - التي هي  
عماد الشعر - لا تتحقق وظيفتها في القصيدة الحية لمجرد أنها  
أصابت وصفاً ، أو عثرت على تشبيه دقيق ، أو استوت على  
مستكشفات بصرية حادة ، أو جمعت فيما بينها صوراً من  
المرئيات أو المشاهدات الواضحة ، ولكن هذه الوظيفة تتحقق "  
حينما تحمل الصورة الواحدة نفس الإحساس الذى تحمله

---

الصور الأخرى ، وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها ، وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية الأخرى في كيان عضوي واحد ..... " .

وقد أخذ العشماوي ، انطلاقاً من هذا المفهوم لطبيعة الصورة الشعرية ودورها في إقامة البناء الشعري المتحد ، يراجع آراء القدامى والمحدثين في افتقار القصيدة الجاهلية خاصة، والقديمة عامة ، إلى الوحدة العضوية - ويدلل على توافر هذه الوحدة في قصائد كثيرة ، ذكر من بينها معلقة لبيد التي يراها نموذجاً للقصيدة الجاهلية التي ترتبط عناصرها ارتباطاً عضوياً يجعل منها بناءً شعرياً واحداً ، يستوعب الوجدان الفردي والجماعي ، ويستمد مكوناته من البيئة التي يعيشها ، ويشخص صراعات الجاهلي مع الزمان والمكان من حوله ، وبذلك استطاعت معلقة لبيد، فيما يرى ، أن تبلغ في النهاية درجة من التوازن ، وأن يتم فيها وحدة المغزى والموقف والرؤية الواحدة للوجود ، وفي اختصار استطاعت أن تحقق التوازن بين المواد المتنافرة التي اشتملت عليها ! ولولا خشية الإطالة عرضت نماذج من تحليله الرائع لهذه المعلقة ، فلا أظن أنني قرأت ما يماثله عمقاً واستيعاباً ، وقدرة على رؤية التوحد في مرآة التفرق ! كما أنها نموذج لقراءة جديدة للشعر الجاهلي

---

على أسس معرفية وفنية دالة ومتوازنة .

(ب) وقد حرص العشماوى على أن يقابل ، فى مبحثه عن نظرية النظم فى كتابات **عبدالقاهر الجرجاني** خاصة ، بين آرائه وآراء النقاد المحدثين على نحو ما تتمثل فى كتابات **ريتشاردن** ، **والبيوت** ، **وكولوردج** وغيرهم من نقاد الأدب عامة والشعر خاصة.

(١) فهو يرى أن آراء عبد القاهر فى أن الفضيلة والمزية فى كلام البلغاء لا تنصرف إلى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد ، أو إلى صفات الألفاظ السلبية أو الشككية ولكن من حيث قدرتها على إثارة الموقف العام، الذى هو موضوع النص الأدبى ، قد انتقلت فى صورة أو أخرى إلى كتاب **ريتشاردن** " فلسفة البلاغة " على نحو ما تتمثل فى قوله:

" إن النغمة الواحدة، فى أى قطعة موسيقية، لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها، وإن اللون الذى نراه أمامنا - فى أية لوحة فنية - لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التى صاحبته وظهرت معه . وحجم أى شىء وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنتهما بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التى تُرى معها . كذلك الحال فى الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة



بما يجاورها من ألفاظ " .

ويرى أن كلام ريتشاردز هنا يقابل ما يقوله عبد القاهر عن دور السياق في تحديد دلالات الألفاظ وجمالياتها :

" وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، ومما يكد اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة وضیعة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ ! وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه : قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معنهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلازم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية في مؤداها ؟ ....."

(٢) كما يرى أن هذه الأفكار عن ارتباط الألفاظ بسياقاتها

في النص قد انتقلت إلى إلیوت على نحو ما تتمثل في قوله :

" إن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لاتجد مكانها الملائم لها بين أخواتها ، وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحدثة العهد بها أو لشيخوختها وفوات زمنها ، أو

---

لأنها دخيلة مستوردة . ولكنى لأعتقد أن أى كلمة قد استقرت  
فى لغتها يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال ، إن موسيقى أى  
كلمة فى حال تداخلها مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة  
مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ،  
وسائر الكلمات الواردة فى السياق كله ، بالإضافة إلى العلاقة  
الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق الذى وردت فيه ، ومعانيها  
الأخرى التى اكتسبتها من استعمالاتها الأخرى ، وما تثيره من  
ارتباطات كثيرة أو قليلة ..... !

وليس من غایتنا هنا أن نمضى فى رصد هذه المقابلات  
المتنوعة التى يقيمها العشماوى بين أفكار من النقد العربى  
القديم، وأفكار تماثلها من النقد الأوربى الحديث، فهى مبنوثة فى  
دراساته النقدية، يستطيع القارئ أن يعود إليها ليستمتع  
بقراءتها فى سياقها النقدى الممتد، ولكن يعنينا أن نؤكد هنا  
أنها، وغيرها ، محاولة نقدية ناضجة لقراءة النقد العربى القديم  
قراءة تفسير وتأصيل لم يظفر بها هذا النقد على يدي غيره من  
المحدثين الذين درجوا على التقليل من قيمته عند مقابلة ظواهره  
بظواهر النقد الغربى .

---

**الرؤية النقدية والمنهج**  
**للدكتور حلمي علي رزق**

---

كان الدكتور العشماوى قد أنفق سنوات الماجستير قبل دخولنا الجامعة فى النابغة الذبياني ، وشاء لنا الحظ الجميل أن ينفق معنا السنة الأولى كلها فى معلقة النابغة . وكان العهد بالشعر بين يدى الشراح المدرسيين - يومذاك - أنه أمر قريب المأخذ ، تقال فيه كلمة الفصل والختام ، ذلك بأن الشاعر له - فى زعمهم - " قصد مقصود " من وراء هذا الحشد من الخصال الفنية ، ومعنى بعينه شاخص إليه لا يعدوه . وهو ما اصطاح القدماء من الشراح على تسميته «بأصل المعنى» .

وإذا بنا مع العشماوى لا يعنيه شيء من هذا الأصل ولا من هذا المعنى ، وإنما كان شاخصاً بنا إلى الرؤية الفنية ولاغير ، أو قل الشعرية Poesie بلغة جاكبسون أو الشعرية بلغة العرب القدماء .

والعشماوى - ويشهد به كتابه قضايا النقد والبلاغة - ربيب الفلسفة الرومانسية التى تعلو فيها هذه القيم الفنية ولاشك أن احتفاله الزائد فى هذا الكتاب بالخيال مصدرا للخلق الفنى ، ونبعا أوحى للإبداع الأدبى، كان من وراء ما كنا نحسه معه - يومذاك - من أن هناك منطقاً يسيطر على عامة المعلقة ، وهذا

---

المنطق هو منطق الجمال الفني، ونعنى به جمال التراكيب اللغوية ليس غير ، أو ليس الأدب - فى قصاراه - إحساساً لغوياً بالأشياء ، كالموسيقى إحساس نغمى بها، والتصوير إحساس لوني ، وإلا فما معنى التعبير عن السكون والهدوء بالموسيقى ...، وهى نقر وضرب وعزف وأنغام، وهما محض سكون وهدوء ...، معناه أن الهدوء وسكون الليل، أصبحت رؤية صوتية، أو قل رؤية نغمية، أو لغة موسيقية خالصة .

وهكذا انقلبت الآية معنا فى فهم الشعر على يدى العشماوى. تأخر فيه أصل المعنى وتقدم عليه الجمال أوفن التعبير، وهذا هو عصب " الفن للفن " الذى قال به تيوفيل جوتييه فى السوربون، منتصف القرن الماضى، فيما يقولون.

وتلك هى النظرية التى حاربها الماركسيون ، وبالع عنهم فى الزاوية عليها- فى مصر - أتباعهم ، من أدعياء المذهبية الصارمة، يوم كانوا هم الكلمة وهم المنطق وهم الرأى وهم الصحافة والإذاعة والتلفاز ، فرجعوا القهقرى - وهم يعلمون أو لا يعلمون، بل ماكان يعنيه أن يعلموا أولاً يعلموا - عادوا القهقرى بالشعر وعامة الأدب إلى هذا الفهم المدرسى، يوم جعلوه وسيلة لاغاية ، وجميع ما فى الأمر أن أدعياء الواقعية الاشتراكية استبدلوا - ذكاء منهم - بذلك القصد الذى مال به



---

المدرسيون الكلاسيكيون إلى الفضائل والأخلاق ، قصداً آخر هو " المجتمع " أو قل "الاجتماعية" ثم زادوا فاتخذوا لها "الإنسانية" وصفاً واصطلاحاً خدعوا به الشباب يومذاك ، فزينوا لهم تسخير مواهبهم إلى ماشاؤواهم من هذه isims أو الإيديولوجيات ، لاإلى ماشاؤه مطالبها المشروعة فى إنسانية الإنسان .

لقد كان العشماوى من أولئك النفر القليل الذين لم يغيروا جلدتهم، كما يقولون، ذلك بأنه عاد إلينا من جامعة لندن، وعاصر ماعصرناه من هذه المذهبية التى لم تكن فلسفة منشورة فى مصر لذاتها ، وإنما كانت متجراً يتجرون بها فى سبيل الجاه والحظوة والسلطان ، عاصر ماعاصرناه من كل ذلك فلم يتزحزح عن سمته الأدبى الخالص ، فطرة منه وصدق طبيعه ، وكان يعلم - وكنا نعلم معه - أن الزحزحة تدفع بالمتزحزحين إلى الصدارة وقضاء المصالح وبعد الصيت ، ولكن العشماوى أكْبَرَ " الجمال الأدبى " أن يكون وسيلةً مبدولة إلى غيره من المقاصد والغايات، من النبل والإنسانية ، لأمر واحد لا اختلاف عليه ، وهو أن الجمال الأدبى، والفنى هو - نفسه - النبل، وهو - نفسه - التقدم، وهو - نفسه - الإنسانية جميعاً .

ثم إن الإنسان - آخر الأمر - ليس سياسة خالصة

---

ولا اجتماعاً خالصاً ولا اقتصاداً خالصاً، ولا حتى عقلاً ولا منطقاً خالصاً، وإنما هو - فوق ذلك - إحساس فنى يطالب بحقه المشروع من جمال التعبير، وما هو تشومسكى فى يومنا هذا يقول بالتعبير الأدبى أصل " بيولوجى Biology فى جسم الإنسان.

وهذا القول الذى يقوله، أو الاستنباط الذى استنبطه فى أصل اللغة " البيولوجى " استنباط علمى موغل - عنده - فى العلمية وإن عز على التجربة، كالشمس يستنبط العلماء فيها أنواع التفاعلات والانفجارات، والتجربة معها - بعد - من رابع المستحيالات.

ونزيد على ذلك أن «القصد المقصود» أو «الغاية المتوخاة» أقصى ما يقال فيها إنها حافز أو مثير - ليس غير - تحفز الأديب وتستثيره، ثم تمضى لطبيعتها لاتقرب عتبة الفن ولا تدخل فيه لأنها ليست من جسم الفن ولا مادة الأدب.

ففرق كبير بين «ليلى والمجنون» حافزاً يمشى على رجلين، وبينها رؤية فنية، أو قل - هنا - أسلوباً أدبياً أو تعبيراً لغوياً أو «كلاماً» ليس غير، كما يقول " رولان يارت " فالأدب - عنده - هو ذات الكلام، لا ذات الموضوع، لأن القول بليلى، موضوعاً للأدب،

---

ينزل بالأدب إلى الصنعة ، لأن الصنعة هي المعلومة المقصد  
سلفاً كما يقول كولنجوود .

وهنا تكمن إنسانية الأدب أو الفن على وجه العموم ، أو ليس  
الفن هو الطبيعة المؤنسة humanized ، كما يقولون ، وهم  
يعنون بها الطبيعة ، مضافاً إليها الإنسان ، من أجل ذلك قلنا  
ونقول : إذا سقطت إنسانية الأدب ، سقطت معها إنسانية  
الإنسان ، وهذا أمر غير منكور من وجوه الأزمة التي نعيش في  
عقابيلها اليوم .

وليس هذا قولاً تلقىه على عواهنه ثم نمضى عنه ، وإنما  
نستلهم حكمة القرآن في أن يكون الكلام هو المعجزة من بعد  
غيره من المعجزات ، وإن الإجماع يكاد ينعقد على أن إعجاز  
هذا الكلام في لفظة ونظمه ، أو قل في ذات أسلوبه وتراكيبه  
اللغوية ، وتلك هي " نظرية النظم " التي عرف بها الجرجاني ،  
وهي نظرية أدبية خالصة من أجل ذلك رأينا العشماوى يذهب  
إلى لندن ، فيكتب رسالته في هذه النظرية ، وهي النظرية التي  
صادفت رضى فى نفوس الأوروبيين الذين أشرفوا على طلابنا  
هناك منذ الدكتور القط - فى منتصف هذا القرن - إلى  
العشماوى إلى كمال أبوديب - ربيب البنيوية المعاصرة ، على  
اختلاف ما بينهم .

---

ذلك بأن قضية النظم عند الجرجاني لم تقف به عند ظاهر الخصال الأدبية، صنيع أصحاب اللفظ من المعتزلة يومذاك ، وإنما جاوز هذا الجمال الظاهري، إلى الجمال الناجم عن العلاقات الداخلية التي تحتم هذا التركيب أو ذاك في الكلام، ففرق كبير «بين اشتعل شيب الرأس " و «اشتعل الرأس شيباً" ، وأصل المعنى واحد ، والاستعارة - بعد - هي هي ، ولكنه الإحساس الطاغى بالشمول في الآية الكريمة ، ولاذكر للشمول فيها بلفظ أو نص ، وإنما هو طريقة التعبير أو النظم أو التركيب ، يزيد معها المعنى وينقص بالتقديم والتأخير . أو الحذف والإثبات ، فالتقديم والتأخير معنى في حد ذاته - عند الجرجاني - يضاف إلى الملفوظ من الكلام بلا لفظ ، وهذا مايجتهد الألسنيون المحدثون اليوم في استنباطه والتقنين له وخاصة علماء الدلالة . Semantics

يقول الباقلاني ، وقد قاس الناس على القرآن فقالوا : قرَّ فلانٌ عِيناً ، وطاب فلانٌ نفساً، واعتد هذا السبق قمة الإعجاز المقول به في القرآن ، وهذا القول بالسبق في التراكيب، هو جوهر الخلق الأدبي، أو الإبداع الفني بلغة العصر الحديث، فالآية الكريمة قد استحدثت إحساساً لغوياً تنطبع معه النفس على ما يساويه من إحساس مادي بهذا المعنى الجديد



---

بالشمول، وتلك هي فلسفة اختراع المعاني عند العرب القدماء .  
كان العشماوى من أولئك النفر القليل الذين مكنتهم طبيعتهم  
الفنية أن يحسن الوقوع على كثير من هذه الخصال بحسه  
الفنى قبل أسر المصطلحات العلمية أو الفلسفية ، صنع طه  
حسين والمرحوم مندور ومن لف لفهما من فطاحل النقد  
الحديث ، كانوا كالملاح الماهر الخبير ، متى اخشوشن بهم  
البحر واشتدت عليهم الأمواج اتخذوا من خبرتهم الفنية - هادياً  
فوق أدوات الرصد وآلات الحساب ، ورحم الله طه حسين عندما  
أبى على سهير القلماوى، بدعابته الأبوية فى مناقشتها، أن  
يكون الناقد الأدبى أستاذاً لعلم التحليل النفسى .

على أن العشماوى لم يقف به الجهد عند هذا الحد من التأمل  
الفنى أو قل " التأمل الباطنى " - باصطلاح أستاذنا المرحوم  
خلف الله - فى الجرجانى ، وإنما جاوز دخيلة العمل الأدبى إلى  
دخيلة الأديب ، يرصد هذا الأثر المتبادل بين خصال النص  
وخصال الشاعر ، أو ليس " الأسلوب هو الرجل؟ " كما قال  
جورج بوفون Buffon ، وهى المقولة التى قالها فى الأكاديمية  
الفرنسية، فى القرن الماضى فابتدريها معياراً جديداً فى درس  
الأدب ، أو قل صاغه هذه الصياغة التى شاعت فى أقلام النقاد  
إلى يوم الناس هذا ، على الرغم من هذه الحملة الظالمة، التى



حملها دعاة الماركسية على هذا المعيار كذلك ، ذلك بأنهم لا يؤمنون بالإنسان غاية في ذاته تنتهي إليه المواهب وخصال العظمة ، لأن الفرد - عندهم - «ظاهرة اجتماعية» ، أو قل: داخل في «النسيج الاجتماعي» غير معزول عن العملية الاجتماعية برمتها ، فلا ينبغي له أن يستأثر بفضل ولا عمل ولا مزية ، وإنما كل ذلك مردود - ولا بد - إلى المجتمع على سنة الجدل بين المجتمع والإنسان. فشرعوا بذلك هذه الشمولية التي يجمع الناس - اليوم ، وعلى رأسهم مصر - أنها فلسفة قتل الإنسان . والعشماوى بإيمانه الصادق بالإنسان ، كان شاخصاً ، فوق ذلك ، إلى صاحب الأدب ، يلتمس خصالاً من خصال الأدب ، كما يلتمس خصال الأدب من خصال الأديب ، فجعل يرصد حياة أبي نواس ، خطرة خطرة ، حتى وقع على خفى سريره ، وكشف لنا عن جماع شخصيته في هذه «الرقانا» أو لحظة النشوة Ecsdasy أو الصفاء والاسترخاء التي كان الرومانسيون ينشدونها في أحضان الطبيعة ، تاركين وراءهم هذه الحياة الدنيا بأوضاعها وأوجاعها . وقد أسلموا أنفسهم لهذا النعيم المتصل ، فهناك ، كما يقول العشماوى ، بلغة أبي نواس :

**هناك لا تتخطى الأذن لاغيةً ولا ترى قائلًا من ذا .. ولا ماذا ؟**

---

وبعد ، فأنا لم أت هنا بجديد ، وإنما أردت أن أكشف عن هذه الآفاق البعيدة في فلسفة الأدب أو الفن التي استخفوا بها ، كما استخفوا بغيرها ، عن جهل قبيح ، أعانهم عليه التسلط والاقترار ، لا العلم ولا الحجة ولا البرهان ، ولم يعلموا أنهم ماكانوا - يومذاك - إلا واقعا اختلط أمره مع الشباب - يومذاك - بالحق الراسخ ، وفرق كبير: بين واقع موقوت، وبين هذا الحق المتصل الذي استمسكت به هذه القلة التي نحتفل بواحد منها .

فالواقع كالسحاب مهما تراكم في السماء لمن يحجب الشمس إلى الأبد قط ، وإنما هي الفتنة إلى حين ، وإن أخذناهم اليوم دافعوا عن أنفسهم بأنهم كانوا مرحلة لازمة من مراحل التاريخ ، وتلك شنشنة ، نعرفها من أساتذتهم ، شرعوا بها في مصر ، فلسفة " نفى الإنسان " وفرق كبير بين هؤلاء الجيل فلسفات ومذاهب متصلة في وجدان الحضارة الإنسانية ، وبين أولئك المتسلطين آراء مرهونة بحينها موقوتة بيومها وساعتها .

وأعود فأقول وإذا سقطت إنسانية الأدب سقطت معها إنسانية الإنسان ، ورحم الله على بن أبي طالب عندما قال : «ولكننا لانرضى أن تسوء أخلاقنا لتحسن أخلاق عبيدنا» .

---

العشماوى  
بين إعداد الممثل . . وإعداد الناقد  
للدكتور سامى منير عامر

---

يقول ستانسلافسكى فى كتابه " إعداد الممثل " : -

" التيارات الخفية، التى نستخدمها للاتصال ببعضنا البعض اتصالاً وجدانياً ، يمكن تسميتها إشعاعات، هذه الإشعاعات تصبح - فى حالات انفعالنا الشديد - أكثر وضوحاً وتحديداً...، إنها تشبه نهراً يجرى تحت الأرض ، يتدفق دون انقطاع تحت سطح كل الكلمات المتبادلة ، ولحظات الصمت التى تتخللها ، بحيث تحقق رابطة خفية بين المتحدث ، والمتحدث إليه ...

إن البصر يعبر عن المشاعر ، والكلام باللسان يعبر عن الفكر، والمشاعر تؤثر على الأعضاء الصوتية ، لأن نبرات الصوت تعبر عن الانفعال الداخلى ، كما أن السمع - هو الآخر - منبه عظيم لتلك الأعضاء ، إلا أن السمع شىء موصول بالكلام ، هذا بالإضافة إلى أنهما يعملان معاً على توجيه حركات الوجه واليدين " (١)

ويقول جورج ديهاى فى كتابه " دفاع عن الأدب " : -

"...الكلمات متاع شعب بأكمله، وكنز، الواثق منه، غير المنازع فيه، لياخذها من يريد ، ليستخدمها كل من يجرؤ على ذلك ... يأخذ الرجل الكلمة ، وإذا بها ملك له ، بعد أن كانت

---

للجميع، فبطريقة نطقه ، وتحركات عضلاته ، وبحجم أنفاسه ،  
أو نسبة تصريفه هنا ، وبرنة صوته وتنغيمه ، بل وبالمظاهر  
الإضافية؛ من تعبيرات وجهه ، إلى دلالة عينية ، إلى حركة يديه،  
وأعضائه ، وجسمه كله ، بكل هذه الوسائل يضع الإنسان طابعه  
الخاص على الكلمة التي يتفوه بها " (٢)

إن الشقة الزمنية التي تفصل مابين هذين النصين -  
المترجمين - لتكشف لنا الدربة الدوب المتصلة على إحياء  
قراءة النص، ومحاولة إجادة توصيله؛ كصفتين رئيسيتين  
ملتحمتين فى شخصية أستاذنا الدكتور محمد العشماوى .

لقد كان فى بداية حقبة الأربعينيات ( زمن نشر كتاب «دفاع  
عن الأدب» ) تلميذاً نابهاً لمترجم هذا الكتاب، ألا وهو شيخ  
النقاد الدكتور محمد مندور (٣) وفى ذات الوقت كان تلميذاً  
لعميد الأدب العربى، الدكتور طه حسين، الذى لم يدخر وسعاً  
فى تنمية أبناء قسم اللغة العربية، أدبياً وفنياً، إذ استقدم لهم  
من القاهرة الأستاذين : جورج بك أبيض؛ ليدربهم على تمثيل  
المسرحيات الكلاسيكية فى لغة عربية فصيحة، وعبدالوارث  
عسر مدرباً لهم على فنية الأداء الإلقائى الحى للنصوص العربية  
( له كتاب اسمه " فن الإلقاء " نشر سنة ١٩٧٦ بهيئة الكتاب )  
وحيثما استوى عود العشماوى، إذ عُنِّى معيداً بقسم اللغة



---

العربية بجامعة الإسكندرية ( فاروق الأول آنذاك ) لم تنقطع  
الوشائج الفنية الإلقائية بينه وبين النص الأدبي حين كلف بأداء  
محاضرات حول الأدب الحديث (شعرا)، والأدب القديم (شعراً).  
لقد أخذ بجماع مشاعرنا، حين التحقنا - طلاباً - بقسم اللغة  
العربية ( عام ١٩٥١ ) إذ رأيناه يقرأ شعر شوقي وشعر  
المهجريين، ناهيك عن شعر الجاهليين ، فانتقلنا معه ( حيث  
صوته الإيقاعى المنغم ، وأداء يديه وعينيه وارتعاشة جسده  
مؤدياً صادقاً ) إلى ما يبعثه فينا أدائه الفنى الإلقائى من تحريك  
لخيالنا السمعى ، فيشتد قربنا ، بل وحبنا له من خلال ذلك  
الأداء الموهوب، الذى يجعل من ساكن اللفظ حياة تحبب إلينا  
التسابق إلى دروس العشماوى، الذى ظل هذا رائده، وسمه  
مميزة له خلال محاضراته، حين تربع أستاذنا للأدب والبلاغة  
والنقد حتى يومنا هذا .

وطوال سنوات دراسته، طالبا بقسم اللغة العربية ( ١٩٤٢ -  
١٩٤٥ ) كان - وما زال - حميم العلاقة بزميله الطالب محمود  
مرسى، فمحمود المتخصص فى الفلسفة، والذى أسندت إليه  
أدوار تمثيلية فى المسرحيات التى قدمتها كلية الآداب بجامعة  
فاروق الأول ( الإسكندرية الآن ) وكان هذا مما جمع أستاذنا

---

الجامعة فى الأدب والنقد ( محمد زكى العشماوى ) إلى الممثل  
المثقف الكبير ( محمود مرسى ) \* فعملاً - ردحا من الزمن -  
بالقسم العربى بهيئة الإذاعة البريطانية ( منذ أواسط  
الخمسينيات ) فكان أن أثمرت تلك العلاقة - الصادقة الأصلية  
الوشائج - ترجمة ذلك الكتاب الأم فى " فنية إعداد الممثل "  
لمؤسس مسرح الفن بموسكو صاحب الطريقة الطبيعية، دونما  
تصنع فى أداء الممثل ، ذاكم هو قنسطنطين ستانيسلافسكى،  
وقد نشرت هذه الترجمة عام ١٩٦٠.

وهكذا طوال سبعة عشر عاماً ، تفصل ما بين تاريخ نشر  
الكتابين المذكورين ( دفاع عن الأدب ١٩٤٣ ، وإعداد الممثل  
١٩٦٠ ) ظل أستاذنا العشماوى ينمى فى نفسه ونفس تلاميذه ،  
كيف يعدون أنفسهم مدرسى أدب ونقد، خلال صدق معاشتهم  
للنصوص التى يستقرئونها ، فيؤدونها أداء تمثلياً محققاً  
ما اجتمع عليه الأمر فى نصى «ديهامل " و " ستانيسلافسكى "  
من حيث صدق طرائق توصيل الكلمة الفنية بين الملقى والمتلقى  
مما يجعل من الملقى مبدعاً جديداً للنص الذى يلقيه ، ويحرك  
الخيال السمعى (٤) لدى المتلقى ، فيبدع - هو الآخر، بينه وبين  
نفسه - نصاً متجدداً يحفزه إلى محاولة التقليد ثم الإبداع ، التى  
خرجت من بين يديه كثيرين تعلموا عنه ، كيف ينعمون بحب

---

صدق الأداء الإلقائي (تمثيلاً) إلى جانب صدق البصر النقدي  
(تدريسا) والذين أُعدّ نفسي واحدا منهم (٥) .

ويبدو أن دراسة أستاذنا العشماوي للنقد الغربي القديم مع  
إعجاب خاص منه بطريقة إبداع نقد النص الشعري بعد معاودة  
قراءته - كما قال بها الإمام عبد القاهر الجرجاني (٦) -  
إضافة إلى تعمقه فيما وراء نظرية " الخيال الثانوي " عند  
الشاعر الناقد الإنجليزي (كولردج) (٧) ، يبدو أن ذلك  
الإعجاب ، وهذا التعمق ، قد صادفنا نفسا تحيل كل ماترشفه  
أداءً حياً ، يجعل من الكلمات والجمال كيانات تنبض بحيوات  
متعددة، تعدد المواقف الإنسانية، مما نلاحظه في تحليله اللغوي  
الفني - حتى في أضيق صورته، خلال بيت واحد من الشعر -  
الذي يكاد يكون شكلاً قريباً من أشكال " المونولوج الداخلي "  
لممثل وقع في فخ ورطته في صراع بين شدة شوقه لرؤية  
محبوبته، وبين ذيلها المتربصين به، منعاً له من تحقيق مأربه،  
يقول العشماوي، معلقاً حول فنية ما وراء " النظم " في  
الاستعارة، لبيت ابن المعتز : -

وإني - على إشفاق غيني من العدا - لتجمع مني نظرة ثم أطرق  
" ففي بيت ابن المعتز استعارة رائعة حقاً ، ولكن روعتها

---

لا ترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة ،  
وحده ، ما كان ليبلغ هذا التأثير ، لولا تلك العناصر التي جمعها  
الشاعر ، والتي نجحت في الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه  
النفسي .

والموقف هو موقف شاعر محب ، يرى حبيبته أمامه ، ويود  
لو استطاع أن يمتّع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللفة إلى  
إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه -  
لسوء الحظ - محاط بالأعداء من كل جانب ، وجميعهم ينظر إليه  
ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين :

- إما أن يخضع لعاطفته المشبوبة فيبعث بنظرته إلى  
حبيبته ضارباً عرض الحائط بهذه الأنظار المصوبة نحوه من  
أعدائه ، فيفتضح أمره .. ويكشف عن حبه .

- وإما أن يرضخ لخوفه وإشفاقه من أعدائه ، ورغبته في  
إخفاء هذه الحقيقة عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته  
حرصاً منه على نفسه وعليها ، ولكنه لم يستطع ، رغم هذه  
المحاولات التي بذلها أن يكتُم حبه ، ويكتب مافي صدره من  
لهفة وشوق إلى حبيبته ، وأن يقاوم الرغبة في النظر إليها .

وإذا بالشوق يغلبه ، وإذا بهذه العاطفة الحبيسة في صدره

---

تنطلق منه، على رغم هذه القيود التي تقيدها ، فتجمع منه نظرة  
ثم يطرق .

وفى إطراقته هذه الأخيرة ، إحساس عميق بكل معانى  
الإشفاق والخجل التي تصطرع فى نفسه .

وليس من شك فى أن الذى حمل إلينا هذا الإحساس كله هو  
مافى البيت من علاقات، ومافيه من صياغة ، ومافيه من قدره  
على استغلال اللغة ووظائفها " (٨)

إن التعلق اللغوى الفنى السابق لموقف الشاعر ليكشف عن  
براعة " تمثُّل " مايوحى به سياق الموقف من مشاعر داخلية،  
لابد أن تظهر انعكاساتها على وجه الممثل ونظراته وإشارات  
يديه ، وحركة جسمه ، وسرعة نبضه حين تفلت منه نظرة - رغم  
أنفه - إلى وجه حبيبته ، ثم يتبين مدى شناعة هذه اللفتة، إذ  
ستحمل له الوبال من الذين يحولون بينه وبين محبوبته، فيطرق  
خجلاً ، ورضوخاً لما يلقاه من صنوف المهانة جزاء فعلته .

وإلى هذا " التمثُّل " يشير ستانسلافسكى فى كتابه " إعداد  
الممثل " فيقول : -

" إن حركتنا الخارجية المرئية هي مظهر للنشاط والفاعلية،



---

وإن العمليات الداخلية، غير المرئية، المصاحبة للاتصال الوجداني ، مصدر، من أهم مصادر الفعل ...

.. وإذا كنت تريد أن تبادل شخصاً ما أفكارك ومشاعرك .  
وجب عليك أن تقدم إليه شيئاً تكون قد خبرته بنفسك " (٩)  
فالممثل الجيد، على حد قول المخرج والمؤلف والممثل "  
بيتربروك "، في كتابه ( النقطة المتحولة ) : -

" هو الذي يطور في نفسه القدرة على أن يحس ويتفهم ،  
ويعبر عن مدى من الانفعالات ، يتراوح من أكثر الانفعالات  
خشونة لأكثرها دقة ورهافة ، وعلى الممثل أن يطور معرفته  
وفهمه إلى النقطة التي يصبح عقله عندها قادراً على العمل  
بكامل يقظته وانتباهه حتى يتفهم دلالة مايفعل " (١٠)

وهذا الذي أوردناه، عن « التمثيل » في مجال الاندماج  
المستمر المتطور، بين الممثل ودوره، وعلاقتها الوجدانية  
بجمهور المشاهدين، هو ما حفز العشماوي - ناقداً مسرحياً -  
على التنبيه في كتابه ( المسرح أصول واتجاهاته المعاصرة )  
إلى أهمية الإحساس والتمثيل والهضم في الإبداع المسرحي  
قائلاً :

" وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية فى القديم فقد ظهر المسرح فى حياتها الحديثة ، ولكن المسألة ليست ظهور المسرح بناءً ، وإنما هو ظهوره فناً ، المسألة هى إحساس وتمثيل وهضم ، ولابد من حياة طويلة ، لنا ، مع المسرح ، حتى يصبح المسرح - فى حياتنا الأدبية والفكرية - شيئاً طبيعياً يصدر عن عراقة وأصالة ، لا عن فكرة مقلدة منقولة

.....

فتوفيق الحكيم، الذى يتوافر على دراسة التراجيديات اليونانية فى صبر وجلد - كما يقول - يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر إليها بعيون عربية لنخرجها للناس مرة أخرى ، مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بطابع عقائدنا " (١١)

هذا الإحساس وهذا التمثيل ، ومعهما الهضم والمعاشية الطويلة للأعمال المسرحية الغربية ، بهدف معاودة رؤيتها بعيون عربية ، كى تعرض مرة أخرى على الناس ، مصبوغة بلون تفكيرنا ، مطبوعة بطابع عقائدنا ، كل ذلك من شأنه أن يوحى لنا بأن أستاذنا الدكتور العشماوى ، يعرف أن لابد للممثل الموهوب من وعية نقدية ، تستعيد العمل ، مرات ومرات ، حتى يمكنه أن يمضى فى تفسير دوره - ضمن العمل بأكمله - تفسيراً جديداً ، وتحويله إلى نبض حياة متجددة تملأ دائرة الأضواء المتسعة

---

العميقة الرهيبة ، ألا وهى منصة المسرح ، التى من شأنها أن  
يكرم الممثل فوقها ، أو يهان ، حين يواجه الجمهور مباشرة .  
ومن هذا المنطلق ، فإن التأمل الطويل للنصوص الأدبية  
ومحاولة إعادة قراءتها بهدف تجديد رؤيتها ، كثيراً ما يشيد  
إليهما أستاذنا ، خاصة حين يتصدى لنقد مسرحية ما ، مولياً  
حوارها أهمية خاصة ( لأنه هو الذى يصدر منطوقاً على لسان  
الممثل ومحملاً بانفعالاته المتباينة ) وممزوجاً ببعض الإيماءات  
واللفتات الأخرى ( التى تعمل مع الحوار على أن تصاع  
بالأحداث إلى ذروتها ) يقول : -

." وأكثر ما يحتاجه الناقد - فى هذه الناحية - هو تتبع حوار  
المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهراً الشيء وحده ، وإنما ترى  
ما استخفى وراء الكلمات به من دلالات ، متقصياً كل العناصر  
الإيحائية المستخدمة على طول المسرحية ، والتى يحاول المؤلف  
عادة أن يبرز من خلالها موقفاً ، أو يثير قضية ، أو يشير إلى  
فكرة أو فلسفة ما .

ومن هنا ، وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية  
بالأعمال المسرحية ، بحيث لا تفوته لفظة أو طرفة أو إشارة أو  
خلجة ، إلا ويعرف مصدرها ، ومدلولها ، ومهمتها فى العمل

---

المسرحى الذى أمامه " (١٢) .

إن هذه العبارة لتكشف لنا تلاحم شخصية الناقد بشخصيته  
المؤدى للدور الممثل .

فالبحث فيما وراء كلمات الحوار، بقصد التحليل والتفسير  
لنقد النص من خلال لفته ، هذا أمر يختص به الناقد  
(الأكاديمى) ، فإذا ما أضفنا إليه - أى الناقد - " بحيث لا تفوته  
لغة ، أو طريقة ، أو إشارة ، أو خلجة إلا ويعرف مصدرها  
ومدلولها ومهمتها " ، إذا أضفنا ذلك التفسير الدقيق للحركة  
التي يوحى بها موقف المتحاورين بالمسرحية ، وجدنا أنفسنا  
أمام مؤدٍ لما وراء كلمات النص المسرحى ، بغية إخراجها من  
سكونها إلى حيوية تتحرك بها فوق منصة المسرح بقصد  
إيصال انفعال المشاهد بالأحداث ، إلى ما يهدف إليه - إيجابياً -  
كل من المؤلف والمخرج، اللذين يمزجان خبرتيهما كى نرى -  
نحن المشاهدين - النص المسرحى ينبض برؤية تتجدد دوماً من  
خلالهما وخلالنا .

هذا الملمح المتميز فى شخصية أستاذنا العشماوى ( تلاحم  
شخصية الناقد بشخصية المؤدى للدور الممثل ) (١٣) هو مادفعه  
حين حديثه عن أستاذه طه حسن بصحيفة " الأيام " التى

---

تصدرها جامعة الإسكندرية (١٩٨٩/٩/١٧) أن يقول :-  
" أما الانفجار الثانى فهو ما استحدثته فى اللغة من أسوب  
جديد كتابةً ونطقاً .

فمن أبرز ما يتسم به أسلوب طه حسين أنه أسلوب منبسط  
عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح  
الكاتب وشخصيته " (١٤)

هكذا يعترف الدكتور العشماوى بما شد الناس إلى طه  
حسين ، وأطلق عليه تعبير ( الانفجار الثانى ) فى اللغة  
المنطوقة ، حيث إن صوت طه حسين ( منبسط عذب تحمل لغته  
إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح الكاتب  
وشخصيته) .

وهذا من شأنه أن يعيد إلى أذهاننا محبة الطالب محمد زكى  
العشماوى لأستاذه طه حسين التى ارتبطت عنده ، فيما ارتبطت  
- بما أحدثه صوته فى نفسه من انفجار أدى إلى أن يكون هو  
الآخر - أى الدكتور العشماوى - مبدعاً لآداء النص بين  
تلاميذه ، فكنت أنا من بين من اجتذبهم إيقاع هذا الصوت  
الصادق الآداء، فنياً، صوت العشماوى، فصوت الكلمة هو البدء  
الذى عنه يمكن - فى الأغلب - الولوج إلى العالم الفنى الأدبى،



---

بما يولده في سمعنا وخيالنا من دلالات وإيحاءات مستكنة (١٥) يدفعنا إلى متابعتها - في شغف محبب - ما يحدثه الناطق المبدع من وسائل بها يستخرج مكنون سر الألفاظ إلى الأذان فيفعل فعله بخيالنا ونفوسنا ، مما يعيد إلى ذاكرتنا الانفعالية الواعية (١٦) وهذه التسمية لستا نيسلافسكى صاحب كتاب «إعداد الممثل» مقال به ابن جنى ، حيث يتناول العوامل التي تؤثر في المعنى، كالنبر، والتنغيم، والاستعانة بإشارات من الوجه أو اليدين أو غير ذلك فيقول : -

" وقد حذفت الصفة ، ودلت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحب " الكتاب " من قولهم : سير عليه ليل ، وهم يريدون «ليل طويل» ، وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لمادل من الحال على موضوعها ، وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله : طويل ، أو نحو ذلك ، وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملت أنه وذلك أن تكون في مدح إنسان ، والثناء عليه فتقول : كان والله رجلاً ، فتزيد في قوة اللفظ بـ " الله " هذه الكلمة وتتمكن في تمطيط اللام ، وإطالة الصوت لها .

وكذلك تقول : سألناه فوجدناه إنساناً ! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه ، فتستغنى بذلك عن وصفه بقولك . إنساناً

---

سمحاً أوجواًداً أو نحو ذلك .

وكذلك إن ذممته، وصفته بالضيق فقلت : " سألناه وكان إنساناً، وتزوى وجهك وتقطبه فيغنى ذلك عن قولك : إنساناً لئماً أو لحزاً أو منجلاً أو نحو ذلك " (١٧)

ورغم طول هذا النص السابق ، فإننى أثرت إيراده ، حتى يستبين القارئ ، كيف أن أستاذنا - من وجهة نظرى، تلميذاً له - يجعل من تخصصه حياة ، يغلفها بفنه الأدائى الصوتى ، فهو صوت أكاديمى نقدى يأخذك فى طياته ، متنقلاً بك بين ثقافات عربية ( من مثل ماأوردته عن ابن جنى ) وثقافات غير عربية (من مثل ماأوردناه عن ستانسلافسكى ) ، فهو - بالمرء - قدرة لمن أراد أن يثابر حتى يتجيد دوماً أدائه اللغوى الإيحائى.

وهو لا يكتفى بأن يؤثر تلاميذه بتلك القدوة ، بل إن عطاءه - الذى قد عهدناه فيه لاحدود له - جعله يمضى مؤمناً بهدفه منفذاً له - فيؤسس مدرسة باقية لفن المسرح ، تمتد حياتها، معتمدة على أسس علمية جامعية ، فكان أن سعى حثيثاً منشئاً قسم المسرح ضمن أقسام كلية الآداب / جامعة الإسكندرية، حين كان نائباً لرئيس جامعة الإسكندرية لشئون التعليم والطلاب (أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ) وكذلك سعت

---

إليه محافظة الإسكندرية ( أيام محافظها الثوري حمدي عاشور  
في الستينيات ) أن يكون عضواً بلجنة قراءة النصوص، التي  
كانت تعرضها فرقة الإسكندرية المسرحية - وكنت أحد  
الممثلين بها - ويكفينا دليلاً على استمرار إيمانه بذلك المنهاج  
الفنى ، أنه مازال، حتى اليوم - وهو أستاذ متفرغ للأدب والنقد  
بكلية الآداب - يقوم بتدريس النقد المسرحي بهذا القسم .

وحسبنا اعتزازاً بقيمته - التي تحتضننا في فيض من  
المحبة أكثر من احتضاننا لها - أننا قد من الله علينا به، واحداً  
من " الأفراد ذوي العقول الخلاقة ، يدرّبون مخيلاتهم، حتى  
يتمكنوا من خلق آثار فنية، من شأنها أن تجعل غيرهم من  
البشر يحس بالوجود الإنساني والحاجات التي يتطلبها ...  
فيبعثون فيه وجهة نظر خاصة، تجعله يقبل - عن رضى - كل  
تغيير يرمى إلى تحقيق حياة أغزر وأكثر امتلاءً " (١٨)

وليسعنى - فى ختام انطباعى المتواضع، هذا، عن حبيبى  
وأستاذى العشماوى - إلا أن أردد قول أندريه جيد:-  
" لتكن حياتك ثائرة مثيرة ، ولا تجعلها هامة ساكنة "

## الهوامش والتعليق :

(\*) سامى منير عامر تلميذ تربي فى حضان بيت العشماوى منذ سنة ١٩٥١ وحتى الآن-أستاذ غير متفرغ للأدب والنقد بقسم اللغة العربية / كلية التربية جامعة الإسكندرية.

١- قنسطنطين ستانسلافسكى - إعداد الممثل - ترجمة د. محمد زكى العشماوى والأستاذ محمود مرسى صفحات ٢٦٦ ، ص ٢٦٩ ، ص ٢٦٤.

سلسلة الألف كتاب تحت رقم (٣٠٧) القاهرة سنة ١٩٦٠ ط ١

٢- جورج ديهامل / دفاع عن الأدب / ترجمة وتعليق د / محمد مندور ص ١٩٦ ، ص ١٩٧ ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٣.

٣- فؤاد دواره / عشرة أدباء يتحدثون / ص ١٩٠ / كتاب الهلال رقم ١٧٠ يوليو سنة ١٩٦٥.

\* محمود مرسى : قالت عنه صحيفة «الأهرام» / العدد ٣٨٧٠٣ - الاثنين ٢٣/١١/١٩٩٢ تحت عنوان " بطل كل المعانى " .

فقدرته المدهشة على تقمص الشخصية ، وأداؤه السهل الممتنع للأدوار التى يقدحها ، وتعبيره عن أعماق الانفعالات الإنسانية دون افتعال أو مجنأ ، يجعله يقف فى مصاف النجوم العالميين .

محمود مرسى - حسب رأى الخبراء - قفز بالأداء التمثيلى خطوات واسعة إلى الرقى. ذات مرة وصفه أحد كتابنا الكبار بأنه " بطل بكل المعانى " أعتقد أن هذا سر عظمته وأستاذية " محمود مرسى " أنه يقدم أدوراً بقدر ما يقدم معانى.

ويهمنى هنا أن أضيف أن أستاذى الدكتور محمد العشماوى - وفق روايته لى - حين كان معاراً عام ١٩٦٧ إلى دولة الكويت يعمل أستاذاً معاراً بكلية الآداب جامعة الكويت ، قد كتب مسلسلاً إذاعياً عن الشاعر المتنبى وعقدت البطولة فيه لزميل دراسته، محمود مرسى، الذى أسند إليه دور المتنبى .

ومازال حبل الود الفنى موصولا بينهما حتى ساعة كتابة هذه السطور وهذا



يثبت رأينى فى أن حب أستاذى الدكتور العشماوى للأداء الصوتى " درامياً " مكنه من كتابة هذا المسلسل لحياة شاعر كبير، هى فى - حد ذاتها - مأساة الكلمة والفعل فالقاء شعر المتنبى - كما سمعت العشماوى يريده - يحتاج إلى طاقة جبارة لاتدانيها إلا طاقة محمود مرسى .

وهكذا امتزج جهد الكاتب الناقد بجهد المؤدى الفنان .

٤- الخيال السمعى : هو أن تسمع بأذن الخيال ، إيقاعات تنقلك إلى أجواء تشكلت فى ذهن الشاعر ، وإذا تركت هذه الصور ، لتترسب فى ذهن القارئ من دون أن يسأل عن علاقاتها المنطقية ، وحلقات ارتباطها ، فإنها - فى النهاية - تحدث التأثير المطلوب .

- انظر د / عبد الواحد لؤلؤة - الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة: تى . إس . إلبوت ص ٣١ ، ص ٣٢ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨١ بيروت .

٥- أشار على أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى ، بأن موضوع الدكتوراة لابد أن يكون قريباً من نفسك ، وأنا - والكلام هنا للدكتور العشماوى - أعرف أن المسرح هو عشقك الأول منذ أن قمت بالإشراف عليك وأنت أحد أعضاء فريق كلية الآداب سنة ١٩٥٢ ضمن منتخب جامعة قاروق الأول للتمثيل ( آنذاك ) والذى أدى أمام رئيس الجمهورية اللواء محمد نجيب مسرحية ( الوطن ) من إخراج الأستاذ زكى طليمات فى ديسمبر سنة ١٩٥٢ .

هذا بالإضافة إلى الأدوار المسرحية الأخرى التى قمت بأدائها فى كل من فرقتي ( المسرح الحديث ) تحت قيادة الفنان نور الدمرداش سنة ١٩٥٨ ، وفرقة الاسكندرية المسرحية تحت قيادة رجل المسرح الفنان نبيل الألفى سنة ١٩٦٤ ناهيك عن كونك ممثلاً بإذاعة الاسكندرية المحلية منذ سنة ١٩٥٥ وحتى ساعة إعداد الدكتوراة سنة ١٩٧٢ ، لأن كل ذلك سيوفر لك أرضاً خصيبة لبحث كبير يتسع لمقام المسرح الذى نحبه سوريا .

وليكن موضوع أطروحة الدكتوراة :

( المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين البناء الفنى والنقد



. الاجتماعى والسياسى ١٩٤٥ - ١٩٧٠ ) .

وهكذا تم إعدادى ناقدًا سنة ١٩٧٢ من خلال إعدادى محباً للتمثيل سنة ١٩٥٢ وهو ما شددنى إلى أستاذى وشد أستاذى إلى .

٦- "... ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل ، عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا " النظرة الأولى حمقاء " ، وقالوا : " لم ينعم النظر ، ولم يستقص التأمل " .

وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس ، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ، مالم تتبينه بالسماع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم الذوق بأن تعيده على اللسان ، مالم تعرفه فى الذوقة الأولى ، وبإدراك التفصيل ، يقع التفاضل بين راءٍ وراءٍ ، وسامعٍ وسامعٍ وهكذا " .

- انظر كتاب " أسرار البلاغة " ص ١٤٧ / عبد القاهر الجرجاني .

٧- الخيال الثانوى ، هو السر فى إبداع الفنانين والشعراء ، إنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يستمد مادته من عناصر مختلفة ولكن الفنان يختزن هذه العناصر ويذيبها ويلاشيها ويحطمها فى «لاشعوره» لكى يخلق منها شيئاً موحداً جديداً يبرزه شعوره الفنى الواعى .

- انظر كتاب " كولردج " تأليف د / محمد مصطفى بدوى ط ١ سنة ١٩٦٠ ص ٨٧ .

والواقع أن محمد مصطفى بدوى - وهو الآن أستاذ الأدب والنقد العربى الحديث بكلية سانت انطونى بجامعة اكسفورد - قد كان زميلاً لأستاذنا الدكتور العشماوى بكلية الآداب - جامعة فاروق الأول وهو متخرج فى قسم اللغة الإنجليزية ، ومتخصص فى نقد مسرح وليام شكسبير ويكتب الشعر باللغة العربية ، وكذلك باللغة الانجليزية ، وله عدة كتب فى النقد ، بين مترجم ومؤلف منها : قواعد النقد الأدبى ( مترجم ) وكتاب : دراسات فى الشعر والمسرح ( مؤلف ) وما زالت العلاقة موصولة بينه وبين أستاذنا العشماوى حتى الآن .

٨- د / محمد زكى العشماوى / قضايا النقد الأدبى والبلاغة / ط ١ ص ٣٤٤ ،

- ص ٣٤٥ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر / الإسكندرية سنة ١٩٦٧ .
- ٩- كتاب " إعداد الممثل " / ستانسلافسكى ص ٢٥٧ .
- ١٠- بيتر بروك / النقطة المتحولة ( أربعون عاما فى استكشاف المسرح )  
ترجمة فاروق عبد القادر / عالم المعرفة رقم (١٥٤) ص ٣٢١ ، ص ٣٢٢  
أكتوبر سنة ١٩٩١ - وزارة الإعلام / الكويت .
- ١١- د / محمد زكى العشماوى / المسرح - أصوله واتجاهاته المعاصرة /  
ص ١٥٨ دار النهضة العربية / بيروت .
- ١٢- نفس السابق ص ١٧٠ ، ص ١٧١ .
- ١٣- كنت قد تناولت شخصية أستاذنا الدكتور العشماوى فى كتابى ( وظيفة  
الناقد الأدبى ) الصادر عن دار المعارف سنة ١٩٨٤ تحت عنوان " النقد  
والشعراء " من ص ١٤٠ حتى ص ١٥٢ .
- وإنى أرى أن نقده الشعر وتأليفه أيضا للشعر ، قد أمداه بطاقة هائلة حين  
أدائه الشعر تمثيلاً ، ولا يخفى عن بالنا ، جميعاً ، أن المسرح نشأ نشأة  
شعرية عند اليونان ، وقد أتيح للدكتور العشماوى أن يدرب على يدى جورج  
بك أبيض ، هو وزميله الفنان محمود مرسى على أداء دوريهما فى مسرحية  
أوديب لسوفوكليس بلغة عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين باشا التى  
هى أقرب إلى الشعرية الغنائية .
- ١٤- صحيفة " الأيام " - جامعة الاسكندرية - ( ١٧/٩/١٩٨٩ ) صفحة الأدب  
والفكر - شخصية الأسبوع " طه حسين " بقلم د / محمد زكى العشماوى .
- ١٥- د / سامى منير عامر - كتابه " من أسرار الإبداع النقدى فى الشعر  
والمسرح " ط ١ سنة ١٩٨٧ ص ١٨ ، ص ١٩ - منشأة المعارف -  
بالاسكندرية .
- ١٦- إعداد الممثل - ستانسلافسكى : ص ٦٧ ، ص ٢٦٦ ، ص ٢٦٧ ، ص ٣٣٢ .
- ١٧- ابن جنى / الخصائص ج ٢ من ص ٣٧٠ إلى ٣٧١ نقلاً عن كتاب ( فقه  
اللغة فى الكتب العربية ) د / عبده على الراجحي ص ١٦٩ - دار النهضة  
العربية - بيروت .
- ١٨- ستيقن سبندر - الحياة والشاعر - ترجمة د / محمد مصطفى بدوى  
ومراجعة د / سهير القلماوى / سلسلة الألف كتاب تحت رقم ( ٢٥٨ ) ص  
٢٩ / مكتبة الأنجلو المصرية .

---

العشماوى وقضية الوحدة العضوية  
فى القصيدة الشعرية

أ. د. عثمان سليمان موافى

---

تعد قضية الوحدة الفنية، فى العمل الأدبى، بوجه عام، من أهم قضايا النقد الأدبى . ومرد هذا ، إلى ارتباطها الوثيق ببنية النص وصياغته الفنية ، التى تعد هذه الوحدة عنصراً هاماً من عناصرها . وبغض النظر عن نوع النص وجنسه الأدبى ، فقد يكون قصيدة شعرية ، أو فنا من الفنون النثرية ، قديمة كانت ، أم حديثة .

وهذا يفسر لنا سر اهتمام مفكر مثل " أرسطو " بموضوع وحدة العمل الأدبى ، الذى دعا إليه ، وهو بصدد الحديث عن بعض الفنون الأدبية، كالمرحلية والملحمة ، ووضع الأسس الفنية لكل فن منهما . .

ويتضح هذا من إشارته إلى أن وحدة العمل الأدبى فى بعض الفنون الأدبية التى تقوم على المحاكاة ، هى وحدة موضوعية تقوم على محاكاة فعل من الأفعال .

ولذا يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل ، أو بتر جزء، انفرط عقد الكل وتزعزع لأن ما يمكن أن يضاف ، أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة، لا يكون جزءاً من الكل ( ١ )

وواضح من هذا النص أن الوحدة التي يدعو إليها " أرسطو " تتمثل في ائتلاف أجزاء النص وتماسكها ، تماسكا قوياً كتماسك أعضاء الجسد الواحد. وما يترتب على ذلك من تسلسل للأفكار والمعاني. وهذا النوع من الوحدة ، يطلق عليه بعض نقادنا المعاصرين اسم الوحدة المعنوية ، أو المنطقية . (٢)

وهذه الوحدة المعنوية قريبة شبه بتلك الوحدة التي دعا إليها بعض نقادنا القدماء ، الذين كانوا يمارسون كتابة بعض الفنون النثرية . وكانوا يصعدون في دعوتهم هذه عن إدراك واع ، لتداخل الشعر والنثر في كثير من الخصائص الفنية ، وإخضاع هذين الفنين لمقاييس نقدية واحدة .

- ويتضح هذا من قول بعضهم متحدثاً عن صفات الشاعر وشعره:

(ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم. فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة... بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه) (٢)

ويبدو من فحوى هذه العبارة أن هذا الناقد يحاول فرض



---

بعض الخصائص الفنية للنثر على الشعر ، ومن أبرزها الوحدة المعنوية ، التي تعد إحدى سمات الفن النثري ، والتي تتمثل - كما يرى - في تسلسل الأفكار والمعاني ، وتلاحم أجزاء النص وتماسكها .

هذا التلاحم قد كون يكون كلياً ، بين أجزاء النص كله ، سواء كان نصاً نثرياً ، أم شعرياً ، أى ( يجب أن تكون القصيدة كلها ، كلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ) (٤)

( مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أجزائه ببعض فمتى / انفصل واحد عن الآخر وبأينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه ) (٥)

وقد يكون هذا التلاحم جزئياً ، أى بين البيت والبيت ، وكانوا يطلقون عليه اسم «القران» ، ويستدلون به على قوة طبع الشاعر وصوره وصدق عاطفته ، ومصادقاً لهذا قول ابن قتيبة: ( وتتبين التكلف فى الشعر بأن ترى البيت فيه مقرونا لغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفظه).

ولذا قال عمر بن لجا لبعض الشعراء ، أنا أشعر منك ، قال : وبم ذاك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت

وابن عمه.

وقال عبيد بن سالم لرؤية : مت ياأبا الجحاف إذا شئت  
فقال رؤية وكيف ذلك ؟؟

قال : رأيت ابنك عقبه ينشد شعرا له أعجبنى ، قال رؤية نعم  
ولكن ليس لشعره قران .. أى لايقارن البيت بشبهه (٦) ...  
والواقع أن الدعوة إلى الوحدة الجزئية ، بين البيت والبيت،  
على نحو ما رأينا ، وكذا الدعوة إلى وحدة النص الشعري لم  
تصدر عن إجماع نقدي ، من كل نقادنا القدماء وإنما هي تعبر  
عن وجهة نظر بعضهم ، أو طائفة منهم كانت تنظر في الشعر  
نظرة جديدة ، مغايرة تماما لنظرة المحافظين من النقاد  
آنذاك.

ويبدو هذا من فحوى قول الحاتمي ، بعد أن عرض وجهة  
نظر هؤلاء النقاد في الوحدة المعنوية: ( وهذا مذهب اختص به  
المحدثون ... ) (٧)  
أما الذوق المحافظ، فقد كان، بمنأى عن هذه الوحدة، لأنه  
كان يلتمسها بين شطري البيت الواحد، لابين بعض أبيات  
القصيدة، أو القصيدة كلها (٨)

وعلى أية حال ، فواضح مما سبق أن منحى أسلافنا من

---

النقاد العرب، في الوحدة المعنوية ، يشبه، إلى حد بعيد ، منحنى أرسطو في ذلك . وبالرغم من إيماننا بتأثر البلاغة العربية، في نشأتها، بعد الإسلام، ببعض المؤثرات الأجنبية ومن بينها الفكر الأرسطي ، فلا ينبغي أن نتخذ من هذا دليلاً على تأثر هؤلاء النقاد بأرسطو في هذه الناحية ، كما يزعم بعض النقاد العرب المعاصرين .<sup>(٩)</sup>

وذلك لأن دعوة هؤلاء النقاد إلى تحقق الوحدة المعنوية في القصيدة الشعرية ، لم تنشأ من فراغ . ولكنها ظهرت بعد أن أصبحت هذه الظاهرة الفنية سمة غالبية على القصيدة الحديثة، آنذاك .

ومن المعروف أن القصيدة الشعرية تطورت، بعد الإسلام، وظهر أثر هذا التطور واضحاً في بنيتها الفنية .<sup>(١٠)</sup> وذلك بفعل التطور الحضاري والاجتماعي الذي طرأ على العرب بعد الإسلام ، ونقلهم من البادية إلى الحاضرة، وغير من طبائعهم ، وعاداتهم وتقاليدهم .

**والقاضي الجرجاني -** في هذا - قوله مشهورة ، يصور فيها هذا التطور الحضاري والاجتماعي ، وأثره في طباع العرب ، ولغتهم ، وأساليبهم التعبيرية، يقول فيها: ( فلما ضرب الإسلام

بجرائه ، و اتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ، ونزعت  
البوادي إلى القرى ، وفشا التأديب والتطرف اختار الناس من  
الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة  
اختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ... وتجاوزوا  
الحد في طلب التسهيل ، حتى تسمّحوا ببعض اللحن ، وحتى  
خالطتهم الركافة والعُجْمة وأعانهم على ذلك لين الحضارة ،  
وسهولة طباع الأخلاق ( ١١ ) .

يضاف إلى ذلك ، تأثر بعض الشعراء - آنذاك - بثقافة  
العصر وفكره ، وانعكاس هذا على صيغهم اللفظية . ولذا  
فالأقرب إلى الصواب القول ، بتقارب وجهة نظر بعض نقادنا  
العرب القدماء ، ووجهة نظر أرسطو في الوحدة العضوية .

ولو ضربنا صفحا عن هذا ، وأمعنا في النظر إلى مفهوم  
الوحدة العضوية ، التي دعا إليها بعض الرواد المجددين من  
شعرائنا المحدثين ، كمطران مثلا ، لأدركنا أنه لم يخرج كثيراً  
عن مفهوم هؤلاء النقاد العرب في ذلك ، ومفهوم أرسطو - أيضا  
- في هذه الوحدة العضوية .

ويبدو هذا - بوضوح - من قول هذا الشاعر المجدد خليل  
مطران في مقدمة ديوانه الشعري الذي صدر في مطلع هذا  
القرن:

---

(هذا الشعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة ، فى تركيبها ، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها ) (١٢).

ويكاد يتفق العقاد مع خليل مطران فى مفهوم الوحدة العضوية ، الذى لا يتجاوز كثيراً مفهوم أرسطو ، وأسلافنا من النقاد ، أى أنها وحدة معنوية قوامها: تلاحم الأبيات ، وتسلسل الأفكار والمعانى .

ولكن تعبير العقاد عن ذلك يعد أوضح من تعبير مطران ، وأكثر تفصيلاً .

ولكى تتضح الصورة علينا أن نتمعن فى النظر إلى كلام العقاد فى هذا الموضوع ، يقول: ( إن القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنياً تاماً ، يكمل فيها تصور خاطر، أو خواطر، متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن والموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام



---

جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره في موضعه، إلا كما تغنى  
الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة<sup>(٢٣)</sup>

وعلى هذا ، يرى العقاد ، أن الوحدة العضوية - في  
القصيد - قوامها تماسك الأبيات وتلاحمها ، بحيث إذا غيرت  
أوضاعها، تغير المعنى ، واختلت بنياتها الفنية. وتوافر الوحدة  
العضوية في القصيدة على هذا النحو شاهد على صدق  
الشاعر، وصدق مشاعره .

وعلى العكس من هذا فإن عدم توافرها في القصيدة، بهذا  
الشكل الفني ، يعد شاهداً على تكلف الشاعر ، وافتقار شعره  
إلى الصدق الفني .

يقول : ( وإذا طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم  
تجدتها ، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطري مطرد ، أو شعور  
كامل بالحياة ، بل هو أمشاج الجنين المخرج ، بعضها شبيه  
ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ،  
ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة )<sup>(٢٤)</sup> .

ويرى العقاد أن هذه الظاهر تتمثل في شعر شوقي، الذي  
يفتقر - في رأيه - إلى الوحدة العضوية .

ويستشهد على هذا بقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل

---

التي تفتقر أبياتها إلى التلاحم ، فكل واحد منها مستقل في  
المعنى عن البيت الذي يليه ، بحيث إننا لو قدمنا بيتا على  
الآخر، لا يحدث أى تغيير في المعنى .

وتأكيداً لصحة هذا القول ، أعاد العقاد ترتيب أبياتها على  
نحو مغاير لترتيب شوقي (١٥) ، مقدماً بعض الأبيات، ومؤخراً  
بعضهما، ولكن هذا لم يغير من المعنى ، ولم يختل، وبقي على  
حاله .

ويجب أن نضع في الاعتبار أن أحمد شوقي ليس بدعاً في  
هذا المنهج الفني ، وإنما هو مسبوق إلى ذلك .

فمن المعروف، أنه يحتذى في منهجه الشعري ، منهج  
المحافظين من شعرائنا القدماء ، الذين كانوا يلتزمون الوحدة  
في شطري البيت ، لافى القصيدة كلها . وكانوا يهتمون الشاعر  
الذي لا يلتزم هذا النهج الشعري بالخروج على «عمود الشعر  
العربي» .

وعلى أية حال ، فسواء أكان العقاد على صواب في اتهامه  
لشعر شوقي ، أم كان شوقي على صواب في منهجه الفني  
فالذي يهمنا، هنا ، هو أن دعوة العقاد إلى تحقق الوحدة  
العضوية في القصيدة ، اقتضت على التلاحم العضوي ،

---

وتسلسل الأفكار والمعانى .

وهذه الوحدة، وإن كانت تشبه الوحدة المعنوية؛ التى دعا إليها مطران ، فإنها تختلف عنها فى أمر هام ، أكدّه العقاد غير مرة ، وهو أن الباعث عليها نفسى لا فكرى، ومصادقا لهذا قوله ، موضحا مفهوم هذه الوحدة المعنوية التى يدعو إليها ، ( إننا لانريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولاتقسىما كتقسيم المسائل الرياضية، وإنما نريد أن يشع الخاطر فى القصيدة، ولاينفرد كل بيت بخاطر ، فتكون - كما أسلفنا- أشبه بالأشلاء المعلقة منها بالأعضاء المنسقة ) (١٦)

ويبدو من فحوى هذه العبارة ، أن الباعث على الوحدة العضوية فى القصيدة ، شعور نفسى ، يقف وراء تسلسل الأفكار والمعانى، وتلاحم الأبيات .

ومع أن العقاد قد أصاب كبد الحقيقة حين أشار إلى هذا المغزى النفسى للوحدة العضوية ، فإنه لم يوضح لنا كنه هذا المغزى النفسى .

كما أنه لم يقدم لنا أمثلة تطبيقية من نصوص الشعر ، يكشف لنا من خلالها عن طبيعة هذه الوحدة التى يدعو إليها. وعلى العكس من هذا ، نراه يدعم وجهة نظره، فى التدليل على

---

خلو الشعر التقليدي ، وشعر شوقي بنوع خاص ، من الوحدة العضوية، بنماذج من شعر شوقي توضح ذلك .

ويرجع الفضل في الكشف عن أبعاد هذا المغزى النفسى فى الوحدة العضوية - سواء من الناحية النظرية ، أم من الناحية التطبيقية - إلى بعض نقادنا المعاصرين ، الذين درسوا الأدب والنقد فى الجامعة على أسس علمية ومنهجية . وليس هذا وحسب ، بل اتصلوا بالفكر النقدى الغربى اتصالاً مباشراً ، وأفادوا فائدة عظيمة من المناهج النقدية الحديثة ، التى أرسى دعائمها بعض رواد النقد الأدبى الحديث فى الغرب . والذين عنوا بوجه خاص بدراسة هذه القضية . ومن أبرز هؤلاء النقاد الجامعيين الذين تناولوا هذه القضية - على هذا النحو - فى النقد العربى الحديث ، محمد غنيمى هلال ، وإحسان عباس ومصطفى بدوى ، ومحمد العشماوى .

وقد عرض غنيمى هلال لهذه القضية فى كتابه (النقد الأدبى الحديث) مشيراً إلى تأثر دعائتها من النقاد الغربيين بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية . ولكنه لم يفرق فى تعريفه بين "الوحدة المعنوية" ، "الوحدة النفسية" . وخلط بين مفهوم "الوحدة العضوية" و"وحدة الموضوع" . يتضح هذا من قوله:

---

(نقصد بالوحدة العضوية فى القصيدة وحدة الموضوع ، ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة ، شيئاً فشيئاً ، حتى تنتهى إلى خاتمة ، يستلزمها ترتيب الأفكار والصور . على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفة فيها ، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر ) (١٧).

والواقع أنه ليس هناك مايدعو إلى القول بأن تحقق الوحدة العضوية مرهون بتحقيق الوحدة الموضوعية . فقد تبدو الوحدة العضوية - بالمعنى النفسى - فى قصيدة متعددة الموضوعات والأفكار ، وإلى هذا يذهب بعض الرمزيين باعتراف هذا الناقد (١٨) .

ولا تقتصر دراسة غنيمى هلال للوحدة العضوية على هذه الناحية النظرية وحدها ، ولكنها تتعدى ذلك إلى التطبيق إذ يقدم بعض شواهد من الشعر العربى ، يوضح من خلالها افتقارها إلى الوحدة العضوية . ثم يتبعها بشواهد من الشعر العربى الحديث ، يكشف من خلالها عن توافر الوحدة العضوية بها . ولكنه لم يطل الوقوف أمام هذه النصوص ، ولم يفصل فى تحليلها والكشف عن قيمها الفنية والجمالية ، وكأن غايته من ذلك الاستشهاد والتمثيل لاغير .



---

وتناول إحسان عباس هذه القضية فى كتابه فن الشعر الذى صدر فى أوائل الخمسينيات. وبالرغم من صغر حجم هذا الكتاب، قد تضمن بعض القضايا والآراء النقدية الهامة ، التى تتعلق بنقد الشعر ، واتجاهات النقاد الغربيين المحدثين فى ذلك والذين يحصرهم فى اتجاهين .

أحدهما : يعنى بالمبنى الشعرى الظاهرى، وخصائص اللغة الشعرية .

أما الثانى : فيعنى بالمبنى الباطنى ، والرمز والصورة .

ويذهب إلى أن أصحاب الاتجاه الأول ، يرون أن المعانى الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقى ، وما ليس بمنطقى، وبناء على هذا ، فالوحدة العضوية فى القصيدة ( وحدة مغزى يستكشفه الناقد أثناء تحليله للنزعة الغالبة على القصيدة ) (١٩). ولكى يوضح هذا المفهوم ، يشرع فى تحليل ونقد قصيدة من الشعر العربى ، وهى لامية المتنبى ، التى مطلعها:

ليالى بعد الطاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

ويرى أن مبناها يقوم أساساً على التناقض ، إذ يبدو المتنبى فى مطلعها يائساً، ثم نراه بعد ذلك مبتهجاً بالنصر الذى حققه سيف الدولة . فهى إذن قائمة على الصراع بين الإحساس

---

باليأس الفردي ، والشعور بالنصر الجماعي ، ويمضى فى تحليل هذه القصيدة على هدى من هذه القاعدة كاشفاً عن تحقق الوحدة العضوية بها .

أما عن أصحاب الاتجاه الثانى ، الذين يعنون فى دراساتهم النقدية بالمبنى الباطنى ، فيرى أنهم يلتمسون الوحدة العضوية فى أبعاد الرمز الشعرى ، ودلالات الصور . وفى ضوء ذلك يحلل بعض قصائد من الشعر العربى القديم والحديث ، كاشفاً من خلالها ، عن الوحدة العضوية فى كل قصيدة من القصائد المختارة (٢٠) .

وينتقل - بعد ذلك - للحديث عن النمو العضوى فى القصيدة ، الذى يعد من أبرز سمات الوحدة العضوية ، ويشبه هذا النمو ، بنمو النبتة الصغيرة التى تكبر وتصبح شجرة ناضرة ، ثم تذبل أوراقها بعد ذلك ، وتعود للحياة مرة أخرى ، وهكذا تبدو الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية . ويمثل لذلك بقصيدة لأبى القاسم الشابى ، وأخرى للمتنبى موضحاً من خلال تحليله لكل واحدة من هاتين ، حركة النمو العضوى فى كل قصيدة ، وما ينشأ عنها من وحدة عضوية .

وعلى الرغم من قلة النماذج الشعرية التى استشهد بها هذا

---

الناقد ، على توافر الوحدة العضوية فى بعض قصائد من الشعر العربى قديمة وحديثة، فإن منحاه فى ذلك ، الذى يقوم على تمثيل الوحدة الفنية من خلال تحليل صور القصيدة والكشف عن أبعادها ودلالات الرموز ، وتتبع حركة النمو العضوى داخل القصيدة ، يبدو أنذاك أمراً جديراً بالانتباه .

وقد تناول مصطفى بدوى هذه القضية فى سلسلة من المقالات النقدية ، التى نشرها فى بعض المجلات الأدبية ، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه (دراسات فى الشعر والمسرح) . وكان من أقوى الدوافع التى دفعته إلى تناول هذه القضية الرد على طه حسين ، حين ذهب إلى القول، بتحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة الجاهلية .

والواقع أن مصطفى بدوى ، كان من أكثر نقاد عصره إماماً بأبعاد هذه القضية فى النقد الغربى الحديث ، وأكثرهم اطلاعاً على فكر النقاد الغربيين ، الذين عنوا بهذه القضية . وقد جمع فى دراسته لهذه القضية بين الجانب النظرى والتطبيقي . ويتمثل الجانب النظرى فى محاولة صياغة مفهوم دقيق للوحدة الفنية، مستضيئاً فى هذا بآراء بعض النقاد الغربيين . ويمهد لذلك بالحديث عن المعانى المختلفة للوحدة. فقد يقصد

---

بالوحدة - كما يرى - «وحدة الراوى أو المتكلم»، أو يقصد بها «وحدة الموضوع» ، أو «الوحدة المنطقية» ، التى تعنى التئام أجزاء النص (٢١) .

أما «الوحدة الفنية» فهى - فى رأيه - مختلفة تماماً عن كل ذلك؛ . لأنها وحدة نامية، لا تتحقق فى أى قصيدة شعرية، إلا إذا ارتبطت عناصرها جميعاً ، كما يرتبط الجذر بالساق والأغصان والأوراق . فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقة ، غير منفصلة عن الوظيفة التى يقوم بأدائها عنصر آخر ، بحيث تسير هذه الوظيفة مجتمعة فى اتجاه واحد ، وتؤدى إلى غاية واحدة، هى الأثر الكلى الموحد ، الذى تولده القصيدة فى نفس القارى (٢٢) .

ولما كان العقل القفى - فى رأى هذا الناقد - تجسيداً للحظة شعورية، فإن الوحدة العاطفية التى تهيمن عليه ، هى الشاهد الحقيقى على تحقق الوحدة العضوية به .

وبناء على هذا ، فإن الوحدة العضوية، عند هذا الناقد ، تعد وحدة نفسية؛ إذ تتمثل فى شعور نفسى ما ، يسرى فى كل عنصر من عناصر القصيدة: كالمعاني ، والألفاظ ، والصور ، والموسيقى ، ويصبغها بصبغته .

أما الجانب التطبيقي، فيتمثل فى تحليله لبعض النصوص

---

الشعرية التي تتحقق بها الوحدة العضوية . ويستهل هذا التحليل بنصوص من الشعر الإنجليزى ، ثم يتبعها بنصوص من الشعر العربى القديم والحديث (٢٣) . ويتخذ من تحليل الصورة ، ومعرفة نوعها ، وسيلة للكشف عن تحقق الوحدة العضوية فى القصيدة المختارة ، متكئاً - فى هذا - على قاعدة مفادها ، أن كثرة الصور الإيحائية، فى أى قصيدة، شاهد على توافر الوحدة العضوية بها . وعلى العكس من هذا ، فإن كثرة الصور التقريرية ، يستدل به على افتقارها إلى ذلك .

أما ناقدنا؛ العشماوى ، فحين تناول هذه القضية فى كتابه (قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث)، فإنه لم يغفل جهود هؤلاء النقاد، الذين سبقوه إلى دراستها بدءاً بأرسطو وانتهاء بمصطفى بدوى ، بل أشار إليها ، وأفاد من كثير منها، ويلاحظ أنه لم يقف على طول الخط إلى جانب هؤلاء النقاد ، ولكنه وقف إلى جانبهم فى بعض الآراء ، واختلف معهم فى بعضها .

يضاف إلى ذلك ، أن دراسته لهذه القضية تتسم بالاستقصاء والإحاطة الشاملة بكل جوانبها ، ووضوح الفكر، وصفاء الذوق، علاوة على توسعه فى التطبيق وتحليل النصوص، وذلك بالقياس إلى سابقه من النقاد المعاصرين ، الذين تناولوا هذه القضية قبله .



---

ويستهل ناقدنا دراسته لهذه القضية ، بتناول موضوع  
الخيال ووحدة العمل الفني ، إيماناً منه ، بأن العمل الفني أثر  
من آثار الخيال (٢٤).

وليس هذا وحسب، ولكن الخيال يقوم كذلك بدور كبير في  
العمل على توحيد عناصر العمل الفني ، وصهرها في بوتقته .  
ويبدو هذا بوضوح من تعريف الناقد الأيرى كولردج للخيال،  
وخلصته: ( إن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة  
معينة ، أو إحساس واحد ، أن يهيمن على عدة صور ، أو  
أحاسيس في القصيدة ، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه  
بالصهر ) (٢٥).

ولهذه الوحدة طبيعة فنية خاصة ، ولكي نتمثلها تمثلاً  
واضحاً علينا أن ننظر في عناصر العمل الفني من لفظ وصورة  
، وموسيقى وعاطفة ... قبل أن تصبح جزءاً من هذا العمل ، ثم  
ننظر إليها بعد دخولها العمل الفني ، وتفاعلها معاً ، مكونة هذا  
العمل ، ولاشك أننا سنجد الصورة مختلفة . فكل عنصر لن  
يبقى على صورته الأصلية ، وإنما سيأخذ شكلاً آخر، وصورة  
مغايرة لصورته الأصلية .

إذ ( يأخذ كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئاً من صفات

---

الأجزاء الأخرى ... بحيث لاتصبح الصورة ، صورة مستقلة  
ولاتغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة  
، وإنما يلتحم الفكر بالصورة ، بالإحساس بالموسيقى (٢٦).  
ومهما يكن من أمر ، فإن القول بتخلي كل عنصر من عناصر  
العمل الفني عن طابعه الأساسي ، لايعنى بالضرورة انسلاخ كل  
عنصر عن طابعه الأصلي ، انسلاخاً تاماً ، وتحرره من كل  
صفاته الأصلية .

والواقع أن كل عنصر يحتفظ ببعض من صفاته ، ممايمكنه  
من التأثير في العمل الأدبي ، وإن كان هذا التأثير جزئياً.  
ولو ضربنا صفحا عن هذا ، وتأملنا وجهة نظر كولردج في  
الوحدة العضوية، ووصفه لها بأنها وحدة إحساس أوضورة،  
وحاولنا أن نلتمس تعليلاً مقبولاً لذلك ، لأدركنا أنه على صواب  
فيما يذهب إليه . فمن المعروف ، أن أهم مايميز العمل الفني،  
صورته الخيالية ولاتوجد صورة خيالية بلاعاطفة . وإلى هذا  
يذهب ناقدنا (٢٧) مؤكداً صحة رأي كروتشه في العمل الفني،  
الذي خلاصته ، أن الفن حدس وصورة خيالية (٢٨) ويدل، بناءً  
على ذلك، أن الوحدة الفنية ، لاترجع إلى التركيب العقلي أو  
المنطقي ، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً . وإنما هو أثر من آثار  
الحدس أو الخيال ، ويعتمد اعتماداً كبيراً على العاطفة والصورة

---

، وارتباط العاطفة والصورة ، فى العمل الفنى ، ارتباط حتى  
مبعثه معاناة الفنان لموقف نفسى معين .

يضاف إلى ذلك ، أن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد  
على العمل الفنى ، هو أساس الوحدة العضوية فيه . وليست  
الصورة فى الشعر إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيتها  
الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة .

ولابد أن تكون الصور فى القصيدة، ذات الوحدة العضوية  
صوراً إيحائية ، لاتجريدية أو عقلية .

ويخلص من هذا كله ، إلى تقديم صياغة دقيقة وواضحة  
لمفهوم الوحدة العضوية ، تعبر عن وجهة النظر السائدة فى  
النقد الأدبى الحديث ، فيقول ( إن مايسميه النقد الحديث  
بالوحدة العضوية ، ليس فى الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة  
الصورة هى ، بالضرورة ، وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس  
واحد على القصيدة كلها . وعلى هذا فالوحدة العاطفية هى  
دليلنا على تحقق الوحدة العضوية فى العمل الفنى (٢٩) :

والوحدة العضوية بهذا المفهوم ، ليست مقصورة على  
القصيدة بل قد تتحقق فى سائر الفنون الأدبية ومن بينها  
المسرحية، وهذا على الرغم من تصور بعض النقاد وجود تباين

---

فنى بين المسرحية والقصيدة الشعرية . واعتقادهم بناء على ذلك بعدم انطباق الوحدة العضوية، بالمفهوم النقدي الحديث، على المسرحية ، واقتصارها على القصيدة الشعرية ، لأن الوحدة العضوية فى المسرحية مرتبطة - حسب زعمهم - (بطبيعة المسرحية وتكوينها الفنى، فهى تراعى كل شروط الفن المسرحى ، من أحداث، وحوار، وممثل، وجمهور ، وزمن محدد بثلاث ساعات، وأنها ذات أجزاء ، لا ينبغى لكل جزء منها أن ينقل من مكانه ، أو يقطع ، وإلا انفرط عقد الكل ، وتزعزع البناء من أساسه ) (٣٠). ولكن ناقدنا يرى أن وجود هذا التباين الفنى بين المسرحية والقصيدة الشعرية ، لا يعنى النظر إلى المسرحية على أنها حكاية درامية ، تتحقق وحدتها عن طريق التابع المنطقى لا الفنى.

ومرد ذلك ، أن المسرحية ، عمل فنى ، ولا يمكن أن تتحقق وحدتها إلا بالصورة الإيحائية ( ففى المسرحية كما فى القصيدة الغنائية، هذه المجموعة من الصور، التى تنتشر وتسود العمل الفنى كله . والتى من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الإحساس العام ، أو الحقيقة الكلية ، التى يهدف إليها كاتب المسرحية ) (٣١).

وينتهى من هذا إلى تأكيد القول بعدم اختلاف طبيعة الوحدة

---

العضوية في المسرحية، عنها في القصيدة الشعرية ، وعلى حد تعبيره (فالناقد كل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعر ، التي يثيرها موضوع واحد ، والوقوف - من ذلك - عند الصورة الكلية للعمل الفني) (٣٢) . وبهذا ينقض تلك الفكرة ، التي علق كثيراً بأذهان بعض النقاد منذ زمن بعيد ، عن طبيعة الوحدة العضوية في المسرحية ، وتباينها عن الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية .

كما يصحح مفهوم بعض النقاد عن المقومات الفنية للمسرحية . وبعد أن يفرغ ناقدنا من دراسة قضية الوحدة العضوية في المسرحية ، والقصيدة الشعرية، بوجه عام ، ينتقل من هذا التعميم إلى التخصيص ، فيتناول هذه القضية في نطاق الشعر العربي ، مبتدئاً بالقصيدة العربية القديمة في العصر الجاهلي .

ويستهل هذه الدراسة بعرض وجهات نظر بعض نقادنا المعاصرين في هذه القضية ، مثل طه حسين الذي تناولها ، في كتابه «حديث الأربعاء» ، وهو بصدد تحليل معلقة ليبيد بن ربيعة العامري (٣٣) . وذهب إلى القول ، بتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية . ومثل لهذا بمعلقة ليبيد ، التي تتمثل وحدتها، في وحدة الوزن والقافية ، وتسلسل معانيها ،



---

وتلاحم أبياتها ، ويلخص هذا قوله :

(ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم ، كغيره من الشعر ، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية وجاءت القصيدة من قصائده ، ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله ، وأشد ملائمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ ، والمعنى والوزن والقافية)(٣٤).

وعلى العكس من هذا ، يرى بعض نقادنا المعاصرين ، أن القصيدة العربية القديمة ، تفتقر إلى الوحدة العضوية. وقد أشار ناقدنا إلى اثنين من هؤلاء النقاد . وهما : غنيمي هلال ، ومصطفى بدوي .

ومما يوضح هذا قول غنيمي هلال ( فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل من الأشكال ، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية ، لرباط فيها ، إلا من ناحية خيال الجاهلي ، وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح)(٣٥). وقول مصطفى بدوي ( وإذا عدنا إلى الشعر العربي القديم جاهلياً وغير جاهلياً ، وفتشنا عن هذه الوحدة العضوية فلن نجدها في جله ، إن لم يكن كله ، بل لأظنني أبالغ حين أقول إن الشعر العربي الحديث ، في أواخر مراحله ، يكاد

---

يكون - وحده - هو الذي حققها ، فى بعض الأحيان ) (٣٦) .

ويبدو من مناقشة العشماوى لرأى هذين الناقلين ورأى طه حسين ، ، فى هذه القضية، أنه لايتفق مع أى منهم اتفاقاً تاماً.

فهو لايرى أن الشعر الجاهلى، كله، يفتقر إلى الوحدة العضوية، كما أنه لايتفق ورأى طه حسين فى أن الوحدة العضوية متحققة فى القصيدة الجاهلية بوجه عام . ويدفعه هذا إلى دراسة المؤثرات الاجتماعية والبيئية، التى أثرت فى صياغة الشعر الجاهلى ، والكشف عن مضامين هذا الشعر ، وصلتها بالحياة والعصر والبيئة التى عاش فى ظلها الشاعر الجاهلى .  
ويصل من ذلك إلى نتيجة ، مؤداها أن بالشعر الجاهلى وحدةً فكريةً ، يمكن أن يطلق عليها «وحدة الصراع من أجل الحياة»، أو البقاء على قيدها، ولايعنى هذا، بالضرورة ، القول بوجود وحدة عضوية بالمفهوم النقدي الحديث ، فى كل قصائد الشعر الجاهلى؛ يقول: ( على أن وحدة الشعر هذه، التى كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع ، والشخصية الإنسانية لاتعنى أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية، فالفرق كبير بين وحدة الفكر ، التى تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة،

---

وبين وحدة القصيدة، التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف  
نفسى واحد ( ٢٧ ) ومع هذا ، فإنه يرى إمكان تحقق هذه  
الوحدة العضوية - بالمفهوم النقدي الحديث - في بعض قصائد  
الشعر الجاهلي، مثل معلقة ليبيد ، التي يتخذها شاهداً على  
صحة هذا الرأي .

ولذا يمضى فى تحليلها والكشف عن طبيعة الوحدة العضوية  
بها ، مطبقاً فى ذلك أحد المناهج النقدية الحديثة، الذى يقوم  
على دراسة الصور الشعرية، فى القصيدة مجتمعة، والكشف عن  
أبعاد المعنى ، ودلالات الرموز . .

ويستهل ذلك بالمقدمة الطللية ، التى يرى أنها تنقسم  
قسمين، من حيث المعنى وصوره .

قسم يقف فيه الشاعر عند الجانب الدرامى من الدار التى  
يبكيها مصوراً ما لحقها من دمار وفناء ، وما تتركه فى النفس  
من إحساس بالوحشة ، وشعور بزوال الحياة . التى تبدو فى  
ماضى هذه الدار .

أما القسم الثانى فيصور الحياة الجديدة ، التى آلت إليها  
الدار ، وقد دبّت فيها الحياة بفعل المطر ، فاخضرت الأرض ،  
وأزهر نباتها ، ودفع هذا بعض الحيوانات، كالظباء والنعام ،

إلى أن تتخذها مسكناً لها . ويحلل الأبيات الشعرية، التي تصور ذلك ، ثم يعلق، فى نهاية الأمر ، على هذا المقطع الغزلى بقوله: (فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء فى هذا المقطع ، من صور، ومشاعر وكلمات ، وحاولنا أن نربط بينها ، وبين الموقف النفسى العام، وأن نلتمس، من خلال ذلك، الانفعال السائد ، الذى أمكنه أن يغمر القطعة كلها ، وأن يسيطر على كلماتها وصورها، فسوف نجد كل شىء أمامنا ، يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت ) (٢٨)

ويلتمس - لذلك - بعض الصور ، التى توضح هذه الفكرة كصورة «العدم» ، التى ترمز لها الدارُ الدَّرَاسَةُ ، ويعبر عنها قول ليبيد :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا	بِمَنْى تَأْبَدُ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
فَمَدَافِعُ الرِّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا	خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيُ سَلَامُهَا
دِمْنٌ تَجْرُمُ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيْسِهَا	حَجَجٌ خَلَوْنَ حِلَالُهَا وَحَرَامُهَا

وتقف إلى جانب هذه الصورة ، صورة أخرى ، تبدو مغايرة لها، وهى صورة الحياة المزدهرة ، التى تحولت إليها الدار ، بعد اخضرار أرضها ، وظهور نبتها ، مما جعل الوحوش تأوى إليها أمنة مطمئنة .

---

رزقتُ مرابيعَ النجومِ وصائبُها ودقُّ الرواعِدِ جودُها فرها مُها  
من كل ساريةٍ وغادر مدجنٍ وعشيرةٍ متجاوبٍ إرزامُها  
فعلا فروع الأيهقان وأطلفتُ بالجهلتين ظباؤُها ونعامُها  
والعينُ ساكنةٌ على أطلالِها عوداً تأجلُ بالقضاء بها مُها (٣٩)

وبعد أن ينتهى من تحليل هذا القسم ، الذى يشتمل على  
المقدمة الطللية والمقطع الغزلى ، ينتقل إلى القسم الثانى من  
هذه المعلقة ، ويتضمن هذا القسم وصف هذا الشاعر لناقته  
التي يرحل عليها .

ويرى ناقدنا أن هذا القسم ، أكثر أجزاء هذه المعلقة امتاعاً  
وتأثيراً فى النفس .

فالشاعر لم ينتقل إلى وصف الناقة انتقلاً فجائياً ، بل  
تدرجياً ويتخيل لطيف ، فبعد أن أشار إلى أن صاحبتَه  
أعرضت عنه ، لم يجد أمامه من وسيلة سوى الرحلة ، على ظهر  
ناقته ، كي يتسلى عما نزل به من حزن ، وما أصابه من ألم .  
وعلاوة على ذلك ، فإن هذا القسم يوحى بمقدرة هذا الشاعر  
على الإحياء بالصورة والرمز (٤٠) .

ويمضى ناقدنا فى تحليل منحنى هذا الشاعر فى تصوير  
ناقته ، منتهجاً فى ذلك النهج النقدى السابق ، الذى يقوم على



---

دراسة الصور- مجتمعة- والكشف عن أبعادها الخفية .  
فيرى أن الشاعر صور ناقته في ثلاث صور ، إحداها صورة  
تقليدية ، وهى تشبيه سرعة الناقة بسرعة السحابة، وهذا شيء  
مألوف فى الشعر الجاهلى ، وتعد هذه الصورة - فى رأيه -  
تقريرية . ولذا يضرب صفحا عنها ، ويتأمل فى الصورة الثانية  
التي يصور فيها هذا الشاعر ناقته بالأتان الوحشية . ويرى أنها  
صورة نامية .

وينطبق هذا الحكم - فى رأيه - على الصورة الثالثة ، التي  
يصور فيها هذا الشاعر ناقته بالبقرة المسبوعة، التي افترس  
السبع ولدها .

ومبعث هذا ، أن كل صورة من هاتين الصورتين ، تحكى  
قصة ، وتصور حركة درامية ، وصراعا من أجل الحياة والبقاء .  
فقد شبه ليبد ناقته فى الصورة الثانية بأتان وحشية حملت من  
فحل ، ولذا فهو غيور عليها ، يسير معها أينما ذهبت، ويحجمها  
من أى وحش يحاول الاعتداء عليها . ويغرق الشاعر فى الخيال،  
فيصور الأتان وفحلها ، وقد هربا بعيداً عن أعين الأعداء ، إلى  
الهضاب العالية ... حيث العشب والمأوى الآمن .

وما إن تنتقضى شهور الشتاء ، ويهل الصيف بجفافه، حتى

---

يعزما أمرهما على الرحيل إلى مكان آخر ، حيث العشب  
والماء..

وكشف ناقدنا عن دلالة هذه الصورة النامية ، ومغزاها  
النفسي فيقول: ( إننا أمام أتان حامل ، وفى هذا رمز للحياة ،  
والخصوبة والنماء والميلاد .

ثم إننا أمام علاقة حية بين أتان وفحطها ، يمثلان قصة  
الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع )<sup>(٤١)</sup> أما عن  
الصورة النامية الأخرى، التى يصور فيها ليبد ناقتة بالبقرة  
المسبوعة، فيحكى، من خلالها، قصة هذه البقرة التى ضاع  
منها وليدها ، فذهبت تبحث عنه ولاقت فى سبيل ذلك ، كثيراً من  
الصعاب والآلام سواء من الطبيعة ، أم من الإنسان ، الذى  
أصابها بسهم طائش ، فرت على أثره هاربة وتبعتها كلاب  
الصيد ، واشتبكت معها فى معركة انتهت بانتصارها .

ويرى ناقدنا أن هذه الصورة لاتناقض الصورة السابقة، أى  
صورة الأتان الوحشية ، ولاتدل على تباين الشاعر فى عاطفته،  
كما يرى بعض النقاد المعاصرين <sup>(٤٢)</sup>. فصورة الأتان  
الوحشية يستدل بها على حب الحياة، أما صورة البقرة  
المسبوعة ، فتمثل الخوف من الموت، وما الخوف من الموت إلا  
دلالة على حب الحياة .

---

وعلى هذا النهج يمضى ناقدنا فى تحليل هذه المعلقة،  
مشيراً إلى أن القسم الذى يلى الأقسام السابقة ، وهو فخر  
الشاعر بنفسه وقومه، لا يخرج عنها ، بل يلتحم بها التكاملاً  
كاملاً (٤٣). ويكشف كما كشفت الأقسام السابقة عن إحساس  
الشاعر بعصره ، وهذا ، فى رأيه ، أساس الوحدة الفنية فى هذه  
المعلقة.

يقول: ( وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معلقة لبىد فإننا  
نستطيع أن نجد فيها ، تلك الوحدة الشعرية التى تمثل روح  
العصر بعامة ، والتى تكشف - فى صدق - عن إدراك لبىد  
وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره فى عصر كان فيه  
الصراع بين الإنسان، هو المصدر الحقيقى لفكر العصر،  
وسلوكه ، ونظامه الاجتماعى ، وطبيعة العلاقة بين أفرادها ،  
والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها فى نفوس الناس ) (٤٤)  
وعلاوة على ذلك، فإن الوحدة العضوية متحققة فى هذه المعلقة،  
على الرغم من طولها ، وتعدد موضوعاتها ، لكن هذه الوحدة لم  
تفشأ ، كما يتصور بعض النقاد (٤٥) ، عن حسن التخلص، أو  
تسلسل الأفكار ، أو دقة البنية الفنية لهذه القصيدة .. وما إلى  
ذلك من مظاهر الوحدة المعنوية أو المنطقية .

وإنما كان الباعث عليها ناحية أخرى ، وهى قدرة هذه

---

القصيدة ( على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها ،  
وكلماتها ، وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبى ، الذى  
يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، والذى ينشأ عن الصراع  
بين ماهو منطقى ، وبين ماهو غير منطقى ، بين اللاوعى  
الفردى، واللاوعى الجماعى ) (٤٦)

وبناء على هذا ، يمكن القول ، إنَّ الوحد العضوية، بالمفهوم  
النقدى الحديث، متوافرة فى هذه القصيدة. وذهب ناقدنا إلى  
أبعد من هذا ، فيرى أن هذه الوحدة العضوية (٤٧) متحققة فى  
قصائد أخرى بين الشعر الجاهلى ، ويمثل لهذا بنصوص من  
شعر امرئ القيس ، وشعر طرفة بن العبد ، محللا إياها ،  
وكاشفا عن طبيعة الوحدة العضوية بها .

وينتهى من هذا التحليل النقدى، إلى إطلاق جملة أحكام على  
الشعر الجاهلى ، تتعلق بخصائصه الفنية، التى قد تساعد  
أحيانا، على تحقق الوحدة العضوية فى بعض قصائده، لأن هذه  
الوحدة ، لا تتوافر فى الشعر الجاهلى - على حد تعبير ناقدنا -  
إلا على نطاق ضيق .

وأما الذى يغلب على القصيدة الجاهلية فوحدة البيت، لاوحدة  
النص. ويعزى ناقدنا هذا الأمر إلى بعض العوامل الثقافية  
والاجتماعية ، يلخصها قوله: ( خلاصة القول أن فى الشعر



---

الجاهلى ، وفى القصيدة العربية القديمة، أبياتاً مستقلة ،  
وصوراً جزئية مقصودة لذاتها. ومن ثم ، ظهر لدينا ما كان  
يُسمى بـ «بيت القصيد» . حيث ينفرد واحد بصورة رائعة ، أو  
بحكمة مرسلة ، وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات  
القصيدة الأخرى، لولا أن ظروف الشاعر العربى القديم،  
المتصلة بنوع الحياة التى كان يحياها ، تلك الحياة غير  
المستقرة ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين، الأمر الذى جعل  
الشاعر يؤلف القصيدة ليلقراها الناس، ولكن يسمعها القوم ،  
فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من  
وسائل التعبير مايساعده على الإيجاز والتركيز ، وتضمنين كل  
مالديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود فى بيت واحد ،  
أو جملة أبيات محدودة ( ٤٨ ).

وفضلاً عن ذلك ، فإن الشاعر الجاهلى كان يتغنى فى شعره  
بمآثر قومه ومناقبهم ، ويعلى من قيمهم الخلقية والاجتماعية ،  
ومن أجل هذه الغاية الخلقية ، حفلت القصيدة الجاهلية بكثير  
من الحكم والأمثال ، والمعانى الخلقية النبيلة .  
وكان أسلافنا ، يقدرون القيمة الفنية لأى قصيدة ، بكثرة  
ما تخفل به من حكم ومعان خلقية ( ٤٩ ).

ولكى تتوافر فى القصيدة هذه الصفة ، حرص كل شاعر  
مجيد على أن يحشد فى قصيدته كثيراً من المعانى . ومن ثم  
كانت وسيلته إلى هذه الغاية ، تحقيق الاستقلال فى المعنى لكل



---

بيت ، عن البيت الذى يليه ، هذه ناحية ، وأخرى هى أن الشاعر الجاهلى كان يصدر ، فى إبداعه الفنى ، عن الذوق السائد فى بيئته وعصره ، وإذا جاء شعره ملبياً - فى بنائه الفنى - ذوق عصره ، ومقاييسه النقدية . ومن ثم فإن بعض نقادنا المعاصرين ليسوا على صواب ، حين يحاولون تطبيق ذوق عصرهم ، ومقاييسه النقدية على هذا الشعر ، متغافلين للتفاوت الزمنى والاجتماعى والحضارى الكبير ، بيننا وبين أسلافنا من الشعراء الجاهليين . وإذا كان ناقدنا العشماوى ، قد حاول وصل حاضرنا النقدى بماضينا الشعرى ، عن طريق التماس الوحدة العضوية بالمفهوم النقدى الحديث ، فى بعض قصائد من شعرنا القديم ، فإنه لم يفارق أرض الواقع ، واكتفى بتقرير حقيقة تاريخية ، وهى أن هذه الوحدة ، بالمفهوم النقدى الحديث ، لا تتحقق فى الشعر الجاهلى إلا على نطاق ضيق . ولكنها تبدو متحققة على نطاق أوسع فى الشعر العربى الحديث ، الذى خضع فى صياغته الفنية ، لذوق عصره ومقاييسه النقدية الحديثة . وتوضيحاً لهذا الأمر ، يشرع فى تحليل بعض قصائد من هذا الشعر ، كاشفاً ، من خلاله ، عن هذه الوحدة العضوية . ومن النصوص التى استأثرت باهتمامه ، قصيدة «الطمانينة» لميخائيل نعيمة ، التى يستهلها بهذه المقطوعة :

سقفُ بيتي حديدُ	ركنُ بيتي حجرُ
فاعصفي يارياحُ	وانتحي يا شجرُ
واسبحي يا غيومُ	واطلي بالعطرُ
واقصفي يارعودُ	لست أخشى خطرُ
سقفُ بيتي حديدُ	ركنُ بيتي حجرُ

وينحو - في نقده لها - المنحى النقدي السابق ، الذي يتخذ من من الصورة والرمز ، والكشف عن أبعادهما النفسية والشعورية محوراً لذلك . ويخطو في هذا ثلاث خطوات؛ تتمثل في تحديد الموقف العام في القصيدة ، ثم تحليلها ، فالتعليق عليها .

أما عن الموقف العام في هذه القصيدة ، فيتلخص في أن هذه القصيدة ، تصور، كما يرى ناقدنا ، لحظة من اللحظات التي يشعر فيها الإنسان بأنه ثابت ، لا يتزعزع، فهو لا يخشى شيئاً ولا يعرف القلق إليه طريقاً . ثم يمضي في الكشف عن فلسفة ميخائيل نعيمة - عن شعره - التي انتهت إلى هذا الموقف . وينتقل، من هذا، إلى تحليل هذه القصيدة ، التي تشتمل على أربع مقطعات ، كاشفاً عن مضمون كل مقطعة منها . على حدة .

---

ثم يأتى تعليقه على هذه القصيدة ، كاشفاً من خلاله عن مضمونها العام ، ودلالاتها الرمزية ، ووحدة صورها ، منتهياً من ذلك ، إلى الكشف عن الوحدة العضوية بها ، التى نشأت عن تماسك مقاطع هذه القصيدة تماسكاً عضوياً ، ومجىء كل مقطعة مكملة لسابقتها ، بحيث تمثل كل واحدة منها مرحلة من مراحل بناء هذه القصيدة ، وتعبّر عن لحن من ألحانها (٥٠) .

ويضيف إلى هذا ، الكشف عن أبعاد الرموز والصور ، ودلالاتها الإيحائية ، ثم العنصر الموسيقى وأثره فى نشأة هذه الوحدة العضوية .

وهذا العنصر لا يتمثل ، فى رأيه ، فى الوزن الشعري وحده ، ( وإنما كل ما ينطوى وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات .. ، تمثل التجربة وتعين على إيضاها وتوكيدها فى نفس القارئ ) (٥١) .

ومن هذه المؤثرات الموسيقية ، التى تبدو فى هذه القصيدة ، وتتعاون مع الوزن والعناصر الفنية الأخرى على توافر الوحدة العضوية: تكرار أفعال الأمر المتلاحقة .

ويستدل بهذا على إحساس الشاعر بالثقة التامة فى نفسه . وعلاوة على هذا كله ، يلاحظ ناقدنا ، أن البيت الشعري الذى

---

تبدأ به كل مقطوعة ، هو نفسه الذى تنتهى به ، وفى هذا دلالة على تأكيد المعنى (٥٢).

وبهذا التعليق النقدى ، ينهى ناقدنا دراسته لقضية الوحدة العضوية ، التى لم يقتصر فى دراسته لها على الناحية النظرية وحدها ، ولكنه جمع - فى هذه الدراسة - بين النظر والتطبيق كما رأينا ، ويتضح من خلال تحليله ونقده لنصوص الشعر العربى ، القديم والحديث ، مستهدفا من وراء ذلك الكشف عن تحقق الوحدة العضوية بها ، مدى ما يتمتع به من ذوق فنى ، وحس نقدى أصيل .

فإذا أضفنا إلى هذا إلمامه الدقيق بأبعاد هذه القضية فى النقد الأدبى ، وقيمتها الفنية ، وتوضيحه لمفهومها الذى كان مضطربا فى أذهان بعض النقاد السابقين عليه ، أدركنا أهمية هذه الدراسة وإضافاتها العلمية ، سواء فى الناحية النظرية ، أم التطبيقية ، التى أقل ما توصف به ، أنها عريضة الثراء فى مادتها ، وقيمتها العلمية والفنية .

---

## الهوامش :

- (١) فن الشعر - لأرسطو - ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٢٦ .
- (٢) النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال ص ٢١١ ، دراسات في الشعر والمسرح ، مصطفى بدوي ص ٥ ، ٦ .
- (٣) ابن طباطبا العلوي - عيار الشعر ص ٢٠ : الناشر : منشأة المعارف .
- (٤) المرجع السابق ص ١٤٨ .
- (٥) زهر الآداب ، للحصري ج ٣ ص ١٦ .
- (٦) الشعر والشعراء ج ١ ص ٩٠ .
- (٧) زهر الآداب ج ٣ ص ١٦ .
- (٨) العمدة لابن رشيق ج ١ ص ٢٦١ .
- (٩) محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث ص ٢١٢ .
- (١٠) تناولت هذا الموضوع بتوسع في كتابي (الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم ) ص ٢٢٥ - ٢٥٥ ط: الثانية .
- (١١) الوساطة للجرجاني ص ١٨ .
- (١٢) مقدمة ديوان الخليل ص ٨ - ٩ .
- (١٣) الديوان ج ١ ص ١٢٠ ط : الشعب
- (١٤) المرجع السابق ص ١٣١ - ١٣٢ .
- (١٥) المرجع السابق ج ١ ص ١٣٦ - ١٤١ .



- 
- (١٦) المرجع السابق ط١ ص ١٤١ .
- (١٧) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٥ .
- (١٨) المرجع السابق ص ٤٠١ .
- (١٩) فن الشعر ص ١٧٧ .
- (٢٠) المرجع السابق ص ١٨٢ - ١٩٢ .
- (٢١) دراسات في الشعر والمسرح ص ٤ .
- (٢٢) المرجع السابق ص ١٧ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ١٥ - ١٦ .
- (٢٤) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ص ١٠٠ .
- (٢٥) كولردج ، مصطفى بدوي ص ١٥٨ .
- (٢٦) قضايا النقد الأدبي ص ١٠٠ .
- (٢٧) المرجع السابق ص ١٠١ .
- (٢٨) المجلد في فلسفة الفن ص ٤٤ .
- (٢٩) قضايا النقد الأدبي ص ١١٠ - ١١١ .
- (٣٠) النقد الأدبي الحديث ، غنيمي هلال .
- (٣١) قضايا النقد الأدبي ص ١١٣ .
- (٣٢) المرجع السابق ص ١١٩ .
- (٣٣) حديث الأربعة ح١ من ٣ - ٣٩ .
- (٣٤) المرجع السابق ح١ ص ٣٢ .
- (٣٥) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٧ .

- 
- (٣٦) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٠.
- (٣٧) قضايا النقد الأدبى ص ١٤١.
- (٣٨) المرجع السابق ص ١٤٦.
- (٣٩) راجع معلقة لبىد ، ضمن المعلقات السبع للزوزنى .
- (٤٠) قضايا النقد الأدبى ص ١٥٢.
- (٤١) المرجع السابق ص ١٥٧.
- (٤٢) مصطفى بدوى ، دراسات فى الشعر والمسرح ص ٨ - ٩.
- (٤٣) قضايا النقد الأدبى ص ١٧٨.
- (٤٤) المرجع السابق ص ١٨٠ - ١٨١.
- (٤٥) طه حسين ، حديث الأربعاء ج ١ .
- (٤٦) قضايا النقد الأدبى ص ١٨٠ - ١٨١.
- (٤٧) يقترح بعض نقادنا المعاصرين تسمية الوحدة فى الشعر الجاهلى، باسم  
الوحدة الحيوية ، راجع كتاب (الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه)  
للدكتور محمد النويهى ج ٢ ص ٤٥٠.
- (٤٨) المرجع السابق ص ١٩١ - ١٩٢.
- (٤٩) راجع الشعر والشعراء ج ١ ص ٦٤ - ٧٤. و الوساطة للجرجانى ص  
٣٣، العمدة ج ١ ص ١٢٢.
- (٥٠) المرجع السابق ص ٢١٦.
- (٥١) المرجع السابق ص ٢١٦ - ٢١٧.
- (٥٢) المرجع السابق ص ٢١٧.

---

احتفائية  
شاعر الحب

مصطفى رجب

---

"لو أن الحقيقة صيغت امرأة لأحبها جميع الناس"

(أفلاطون)

"إن كان في وسعك أن تحب ففي وسعك أن تفعل أى شيء"

(تشيكوف)

منذ أن علم الله آدم الأسماء، حملت اللغة فولدت الشعر ،  
كلام الكلام ، وابن اللغة الأثير ، ورسولها إلى جميع الفنون.  
والشعر جوهره ومنبته الإلهام - هبة تفيض نعمتها على  
الشاعر فإذا به وقد تحررت ذاته الخلاقة ، وحلق رسولاً للأرض  
إلى السماء .

« ليلة أمس في وقت السحر

أعطوني النجاة من الألم والويل

فأخرجوني عن نفسي ....

وناولوني خمراً في جام .....

فياله من سحر مبارك ويا لها من ليلة سعيدة

ليلة القدر هذه التي تنخرني فيها البراءة الجديدة »

ذلك الفن العظيم الذي تمخضت عنه اللغة بطريقة فطرية

تلقائية ، يعد استمراره أحد ثوابت التاريخ ، بل عنصراً من

---

عناصر تعريف الإنسان ، فهو وليد روحه التي يتميز بها عن  
سائر الكائنات.

تلك هي المنزلة الرفيعة للشعر . من أجل ذلك يأسف المتذوق  
لهذا الفن - أشد الأسف - لما تردى إليه حال الشعر المعاصر -  
إن صح تجاوزاً أن يسمى بالشعر - فمعظم الشعر المعاصر -  
إلا أقل القليل - ثرثرة، ولغو من السرد المنزوع الدسم ، أو تقرير  
ركيك لبكائية ذاتية سقيمة باهتة الروح ، ذات صبغة نفسية  
محدودة ، وأفق فردى ضيق .

والقصيدة المعاصرة - إن سميت تجاوزاً بذلك - لا تعدو،  
في أحسن صورها، أن تكون مائدة من زبد ، تنتهي منها، إذا  
رزقت الصبر، خاوى اليدين، كقابض على الماء خائته قروح  
الأصابع ، مقرا بنعمة الصمت الجميل ، راضياً من الغنيمة  
بالإياب ، تصفق بحماس - إن كنت سامعها - تعبيراً عن غمةٍ  
قدّر لها أن تزول .

والشعر - ككل فن جميل - توحيد للمتعة مع الحقيقة، تناسق  
حيوى ، معنى ومبنى وروح في كل واحد ، وذلك مفقود في أكثر  
الشعر المعاصر، ويعتقد الشاعر المعاصر - بصلفه وعبادته  
لذاته - أنه جوهر فردى يأتى بما لم تستطعه الأوائل ، لا أب له



---

ولا أم في مجاله ، وهو لا يعدود - كما يقول أرسطوفان - أن يكون كالذى يربى حشرة كبيرة، ليقدمها هدية إلى السماء . بل إن خواءه ليذكرنا بقول ابن الرومي في أحد معاصريه :

**"مستفعلٌ مستفعلٌ فعولٌ مستفعلٌ مستفعلٌ فعولٌ"**

**"بيتٌ كمبناك ليس له معنىٌ سوى أنه فُضولٌ"**

وماذا يكون الدور الأصيل للشعر إن لم يأسر المتذوق فيخرجه عن ذاته المعتادة، في رحلة يحوله فيها - هو الآخر - إلى مبدع ، وقد أمدّه بالنار الكافية لصهر جبل المعدن الخام فيه ، ليعود وقد تضاعف ، مغموراً بعاطفة من اكتسب كوكباً جديداً؟

إن أبلغ ما يمكن أن يوصف به تهافت الشعراء المعاصرين، وهبوط شعرهم - معنى ومبنى وروحا - كلمات صيغت في سخرية بلغت أعلى مراتب الفن يخاطب بها "رامبو" أحد أدعياء الشعر فيقول :

**"أنت يا من تفرّ الفراشات هرباً من قصائده"**

**"وتنزوى الأزهارُ خجلاً من كلماته ....."**

**"انظمّ لنا قصيدةٌ في أعراضِ أمراضِ البطاطا"**

على أن هذا الذى قيل عن الشعر المعاصر لا يخلو من

---

المبالغة فى التعميم ، لكنها مبالغة تؤكد الواقع ولا تتعداه ، لقد  
نقع، فى سياق القصيدة المعاصرة - على رمز أو تشبيه أو  
استعارة صيغت فى عبارة فريدة ، وقد تصادفنا صورة فنية  
لمعنى عظيم ، أو عاطفة إنسانية خالدة ، مما يوقظ الفنان الغافى  
فى النفس ، وينير طريق الجمال إلى الحقيقة ، شأن كل عمل  
فنى عظيم، لكن ذلك إن وجد فهو كخضراء الدمن ، عارض  
جزئى ، شعاع من نور لا يلبث أن تطفى عليه الظلمات، وسرعان  
مانجد أنفسنا حيث كنا ، وإذا الدنيا كما نعرفها ، لم تزد رقعة  
حياتنا فى شيء . وإذا كان الشعراء المعاصرون قد قتلوا  
«سعاداً» ثم أنشدوا «بانت سعاد» ، فإن النقاد قد قتلوا الجميع.  
إن النقد - فى جوهره - تفسير وتقويم وتوجيه ، هو الوجه الآخر -  
للخلق الفنى لابد أن يرقى إلى مستوى الإبداع فيه ، فإن تخلف  
صار العمل كله أشبه بفتاة حسنة الوجه تمشى على عكازين .  
على أننا لن نشغل أنفسنا بحال النقد المعاصر أكثر من أن  
نقول، فى عبارة شاملة: بأن المتذوق يتجرعه ولا يكاد يسيغه ،  
بدل أن يجد فيه النور الهادى أو الأدم الذى يستمرىء به خبزه،  
وهكذا فالشاعر الأصيل - بين الشعراء المعاصرين -  
كالخوت فى مستنقع لاتحيا به سوى الضفادع والبزاقات . من  
أجل ذلك يحس من يصادف الشاعر الحق، كأنه عثر على روحه

---

---

الأصيلة، تبعث مضاعفة، وقد ردت إليه من مكان بعيد .  
والقصيدة - عند شاعرنا - كالفتاة الجميلة معنى ومبنى  
وروحا ، يدور مضمونها حول الحب ، به تتحقق الحرية  
والتواصل والشعور بالجمال والتسامي والإبداع ... إنه السبيل  
إلى الخير الأعظم فى عالم يسوده الظلم والقهر والقبح والعدوان  
، حرمانه فقر وضياح وظلمة ، وغيابه فقدان للجوهر الأسمى فى  
الحياة .

"الصيفُ الأخضرُ ودَّعنى"  
"وتوارى الحبُّ .. توارى الخيرُ .. توارى الإنسانُ"

.....

حتى الصفصافُ الغاقى فوق مياهِ الأنهارِ"  
"احترقت كلُّ صفائره"  
"وانقطعت عنا الأمطارُ"  
"لأنجمَ يلالىءٍ ... لا أقمارُ"  
"والجو دخانٌ وغبارُ"

.....

"فاليومَ نعيشُ عصورَ الملح"  
"عصورَ القهرِ .. عصورَ دمارٍ"

---

"مذُ حاد العالمُ عن فطرتِه"

"مذ فقد اللغةُ المشتركة"

"مذ صرنا نبحثُ عن وطنٍ في كل مكانٍ لانجدة"

"مذ كشف العصرُ عن الأعماقِ الوحشية"

"مذ صارت زقزقةُ العصفورِ على نافذةِ البيتِ جريمة"

"فحواها أنى أقامرُ مع عصفورٍ..."

والمرأة أول طريق الحب إلى الخلود . ابتسامتها الطاهرة

أنارت لدانتى طريق الخلاص ، فأسلم لها الزمام تقوده إلى

الجنة ، وبراعتها حررت روح فاوست من قبضة الشر فهتف :

"ها هو عنصرُ النساءِ الأبدى يفتحُ أمامنا أبوابَ

السماة" ويصف أفلاطون - فيلسوف الخير والحق والجمال -

أثر حبها الأسر في النفوس فيقول : " لو صيغت الحقيقة امرأة

لأحبها كل الناس " ويتملك شاعرنا - بدوره - الشوق الأبدى؛

فيلهب روحه سعيا إلى الحبيبة التى يذوق بحبها طعم الحرية ،

وتهديه روحها طريق الخلاص :

"من يخرجنى من هذا الأسر"

"عافت نفسى وسئمتُ العصر"

"أبحثُ عن أنثى تخرجنى من هذا القهر"

---

"تُفقدنى الوعى وتنسينى ..."  
"تجمع أشتاتى ... تحمينى .."  
"أنشى فى مثل جنونى"  
"أنشى من قلب الواقع"  
"لكن تتجاوز شكل الواقع"  
"أنشى كالنجم الساطع"  
ويطول به الانتظار ، ويسئمه الصبر فيستغيث :  
"القلب أرهقه العياء ..."  
"من أجل نافذة تُضاء ..."  
"فأرى جمال عيونها ... فهى الشفاء"  
"وهى الحفاظ على البقاء .."  
مطلب عزيز المنال ، تشرق به روحه ، فإذا بها - لو تحقق -  
كشمس انقشع عنها الغمام :  
"وينجابُ عن ناظرى الدجى"  
"ويختال تحت خطائى الثرى"  
"وتغدو حروفى كريش نعام"  
"ويصبحُ حبى رسول سلام"  
"وسرب حمام ...."  
"إلى العالمين ...."

---



---

حتى إذا آن الأوان ، ووهبه الطالع السعيد تحقيق أمنيته ،  
تسكره النشوة فيصيح صياح الديك ممتنا مزهواً أمام أنثاه :

" أه يا أجمل حلم ساقه الله إلى "

" كل شيء هاهنا ملك يدي ... "

.....

" إنها أنت التي فجرت الدقائق في حياتي والثوان "

" قبلها لم أعرف النار التي تجتاح هذا القلب .... "

" تلتهم الكيان .... "

" لم أكن غير هيام .... ورماد .. ودخان .. "

" فاسأليني كيف صرت بكل هذا العنفوان ... "

" ربما كنت قديرة .....

" أن تزيلي قسوة العالم في هذا الزمان ... "

والآن لاريث ولا إبطاء ، فالوقت قصير ، والزمن يطير ،

وقد فات ما فات ، وباطول ما فات "Hury up please it is time,"

"It's time and a half, and the end is near"

أما ستمعت: « نصيبك في حياتك من حبيب

نصيبك في منامك من خيال

هلم يا حبيبتى لنحيي الحياة .....

"نغالبُ الألمَ ...."

"ونطرحُ الهمومَ والضياغَ والسأمَ"

"فأنت يا حبيبتي إضاءةُ الحياة .."

"وزدقُ الخلاصِ والنجاةُ ..."

والآن . ألا يحق لنا - عند هذا الحد - أن نطرح أحمالنا ،  
هنيهة ، نستريح بدعابة عابرة ، قبل أن نعود - مرة أخرى - إلى  
قال الدرس وقيله ، لن نكون بعيدين عما نحن فيه على أى حال ،  
فقد طاف بالخاطر أحوال إخوتنا من النقاد - ماشية «الخيزلَى»  
... أو لعلها «الهَيْدَبَى» - وزهوهم بمصطلحات مستحدثة  
يلوكونها بأفواههم من جانب لآخر ، يفصلون ويسهبون  
ويستدلون كما يشاؤون استدلال المستدل بأنه إذا كان للقط  
أذنان ولسقراط أذنان ، فسقراط إذن قط . وما أكثر ما يستدير  
البعض بمعاوله على البعض ، فيفكك التفكيكيون ما أقام  
البنويون ، وينقض هؤلاء وهؤلاء على من يصادفهم من ملل النقد  
ونحله ، ويتابع سيزيف صعود وهبوطه إلى غير نهاية ، ويقف  
الناظر ينتظر فصل الخطاب ، فإذا الماء قد فسر - على أفضل  
الأحوال ، بعد الجهد - بالماء ، وإذا أنت - بعد الكر والفر  
والأخذ والرد والتمثيل والتشبيه والمقارنة والتعقيب ورسم الدوائر

---

والمربعات وإقامة الإحداثيات ورصد الاحصائيات والجداول  
والرسوم وإعمال حساب الجمل - فى موقف لا يكاد يختلف عن  
موقف لبيدوس حين سأل أنطونيوس أن يصف له التمساح .

لبيدوس : وتمساحك هذا ماصفته ؟

أنطونيوس : هو ياسيدى شبيه ذاته ، عرضه كعرضه ، وقامته هى  
نفسها قامته ، يسعى بأعضائه ويقتات بما يقوته ،  
حتى إذا انتهت حياته مات .

لبيدوس : وأى لون لونه ؟

انطونيوس : لونه هو أيضا ذات لونه .

لبيدوس : هذا لعمري من الزواحف العجيبة .

انطونيوس : ذلك حق ، وأزيدك ، بأن دموعه مبيثة . ( ١ )

وهكذا لايزداد المتابع الصابر معرفة ولاحكمة ، ذلك إن هو  
نجا من الفوضى وظلمات الغموض ، وماظنك بمن يحاول - واثقا  
- أن يقيس محيط الأرض بالشبر ؟ .

طال بنا المكوث فلنستأنف مسرعين حديث الحب قبل أن  
يصبح من الصعب ربط الحبال .

ومعراج الحب إلى الكمال يبدو بحب المرأة ، لكنه لايقف  
عند مايقف به عباد الهيئة ، شهداء النهد والساق ، حقا إن

---

جمال الصورة وعد بالسعادة ، لكن حسن الوجوه - كما يقول أبو الطيب - حال تحول . أما جمال الروح فباق خالد لا يزول ، يُسلم إلى المقام الذي يليه ، فالحب - كما يقول سقراط - " ينشأ كشوط نبدؤه مما فوق هذه الأرض من جمال ، والبصر منعقد بالجمال المطلق ، ما يزال يرتفع إليه درجة فدرجة على طول السلم ، من جمال الأجسام إلى جمال المشاعر ، ومن جمال المشاعر إلى جمال الأفكار ، حتى نصل إلى المعرفة المطلقة التي هي إدراك الجمال المطلق ، إدراك ذلك المثال الخالد الذي تمنح مشاهدته الحياة قيمتها " .

وهكذا يرتقى الحب من النسبي الزائل إلى الكلي الخالد ، ومن الأدنى المحدود إلى الأبدى المطلق . يرتقى حتى يصبح موضوعه الأول مجرد رمز لمعنى كلي شامل ، ربما تمثله الأسطورة التي تحكى أن ليلي صادفت قيساً ذات مرة أثناء تجواله هائماً على وجهه في البادية ، ذاهلاً عما حوله ، فلما نبهته إلى وجودها لم يزد على أن قال : إليك عنى ، حب ليلي أنساني ليلي .

هذا الحب الكلي الخالد هو غاية في ذاته بلغت كل ماسواه :

**" فاقام سلطان الهوى "**

" لاشيء ينفع أو يفيد ...."  
" بل ليس تملك أن تريد ولا تريد ..."

تفيض نعامؤه على الكون فتعم المسرة ، ويتحقق على الأرض السلام. هناك " يطبع الناس سيوفهم سككا ، ورماحهم مناجل . لا ترفع أمة على أمة سيفاً ، ولا يتعلمون الحرب فيما بعد ."

و حين يبلغ الحب أرقى معارجه تتألف مكنونات الأضداد في كل واحد ، " فتهب الأوزة " - كما تحكى الأسطورة المصرية القديمة - " نفسها للثعلب ، دافعة بقوة الحب رأسها إلى جوفه ، ويجاهد الثعلب ليخرجها ويفتديها بروحه " ، بل بالحب - على سبيل المثال - كما يحكى العهد القديم :

" يسكن الذئب مع الخروف ، ويربض النمر مع الجدى والعجل والشبل ، يستوقها جميعا صبي صغير ، البقرة والدبة ترعيان معا ، ويربض أولادهما بجوار بعضهم البعض ، والأسد كالبقرة يأكل تبناً . الرضيع يلعب على سرب الصل ، ويمد الفطيم يده في جحر الأفعوان ، لا يسيئون ولا يفسدون "

وهكذا يشمل الحب الجميع ، كما تغطي المياه البحر ، لا بغى ولا ظلم ولا فساد ولا عدوان ، بل بذل وتضحية ، وتعاطف ،



واتحاد:

" فالحب سيفمرنا أكثر....."  
" سيرطب كل نبات ينمو أو يخضوثر"  
" وستغزو الدودة تغفر للمحراث جريمته"  
" وسنعلم أن زئير أسود الغابة....."  
" وعواء ذئب في الفلوات الوحشية..."  
" أجزاء من تلك الأبدية..."

إنه الحب الخالد الشامل ، يجمع الكل ويؤلف بين الأضداد .  
يملاً نوره القلوب فيهتف السارى على طريق الكمال : " كيف  
أعتبر نفسي حراً ، وفي العالم كائن واحد مستعبد ؟ " وتلهب  
ناره المقدسة وجدان الإنسان ، فينذر نفسه مجاهداً في سبيل  
الحق والخير والعدل ، يفضح الشر ، ويعرى الزيف ، ويصل  
بنبضه نبض الجائع الضائع والمسكين ، ذلك هو الحب في  
أسمى معارجه ، به يغزو الإنسان - كما يقول جوركي - أشبه  
بنجم يضئ لأخيه الإنسان طريق الحياة ، ويصغي إلى رفيقه  
كما يصغي إلى أعذب الألحان .. به يخطو الناس أحراراً على  
أديم الأرض بقلوب سمحة ، عظماء في حريرتهم ، لا يشوب  
نفوسهم حسد ولا زيغ .. "

---

..ذلك هو الحب الذى به تتحول حياة الإنسان من خبر  
موقوت يحده زمان ومكان إلى حقيقة سرمدية تتجاوز حدود  
الزمان والمكان . إنه الحب العظيم ، بدونه - كما يقول شاعرنا  
" تبقى الحياة بلا حياة " ، ويصبح الفرد إضافة سقيمة تافهة ،  
ويصير الجميع بغيره « دُمى محشوة بالرمل ترحل في  
الياب» ..

وطريق الحب هو طريق الجمال معنى ومبنى وروحا . على  
أننا لن نقف عند بنية القصيدة، نحاكم مبدعها فننتاول بالتحليل  
استعاراته وتشبيهاته ومعجم ألفاظه ، أو مصادره واستدعاءاته  
واقتراساته ، ولابقية ما قد يدخل في هذا المجال من تفصيل . ثم  
إننا لن ننظر إلا باسمين لمن حاولوا أن يدخلوا في طرق الأداء  
الجمالى - تحت زعم التجديد - معايير ومناهج تخفى عجزهم  
عن الإبداع ، ولاتتفق وأصول النظر السليم في طبيعة الجمال ،  
ثغاء يشوه الفن الأصيل ، يعتمه ، يخفى صوته وصورته،  
ويحجب نوره أو يعميه وزوجوا الشاة للذئب، وزفوا اليمامة  
للغراب . أضافوا إلى المتن هوامش تفقره ولا تغنيه ، وكانوا  
كالذى جلس على شاطئ البحر يقيس حجم مائه بفنجان .

سننظر إلى القصيدة في مجملها ، لن نوقفها أمامنا تخلع  
ثيابها بالتدريج . لقد كفانا الشاعر ذلك . إنه لا يلوى ذراع  
الألفاظ أو التراكيب. لا يركب اللغة يروضها كما يروض جواد

---

للقياد ، بل وقع فى غرام اللغة ، ركع أمامها بمحبة، بذل لها  
نفسه فى صدق وبراءة فطرية ، فوهبته روحها فى سهولة ويسر  
وعفوية . سماها بأحسن أسمائها ففتحت له أبواب كنوزها، ولم  
يعد كغيره محتاجا لأن يتشبث بالأقيسة أو العبارات الجاهزة  
التي تحوم حوله فى الهواء ، ولأن يزحم القصيدة بصور سقيمة  
جوفاء ، كما تزحم الأوسمة الزائفة صدر قائد جيش لم يشهد فى  
حياته معركة . إنه يتسلل إلى مخادع الألفاظ ، يدخل حياتها  
الخاصة ، يتألفها ، يرتب عليها ، يستعرضها أمامه كما  
استعرض جده<sup>(٢)</sup> العذارى يوم «دائرة جلجل» ، حتى إذا خلعت  
عليه حياتها وحياءها ، دار حولها دورته فاختار منها زاده  
لإسرائه ومعرجه ، يؤلف بينها ماشاء ففى يسر ومتعة وحرية ،  
فتأتى صورته الفنية ذاتية الطابع، لاتخطئ العين بصمته عليها ،  
يعبر فيها بصورة الجزئى الخاص عن العام الكلى المطلق ،  
لايرغى ولايزيد . لايتزيد أو يترهل أو يتسكع .

وهكذا تنساب القصيدة انسياب نهر رقرق لاتعترض مجراه  
صخور أو جنادل أو عقبات :

"لولمست شفتى شفتيها"

"أمتلك الكرة الأرضية"

---

"وتغيبُ عن الأرض بلادُ .. وتلوح بلادُ"

"يتغيرُ شكلُ المدنية"

"تنحلُّ العقدُ النفسِيَّةُ"

"وأعانقُ واقعي الآخرُ"

"أتوحدُ شكلاً وهويَّةُ"

"ويتوالى فيض النبع عذبا سائغ الشراب"

"لوذقت رحيق رضاءبهما"

"لاضمنُ أن أخرجَ حيًّا .."

.....

"فأنا الأشواقُ تحركتني منذُ سنينٍ"

"كَي استوعبَ أسرارَ الحكمة"

"أسيرُ أغوارَ الغبطة ..."

"في هاتين العينين المبحرتين"

"إلى أفاقِ صوفيَّة"

فرات عذب متحرك متجدد " لاينزله النازل مرتين " تستدعي

سهولته الممتنعة قول رودان :

"إننى لأخلق التماثيل ، بل أكشف عن وجهها الحجر"

تلقائية وعفوية فطرية وجنون ، عالم يستهوى الداخل إليه ،

---

يستدرجه ، فإذا هو كماخوذ برقبة ، قد أُسرى به إلى مدار  
تجاوز فيه حدود الزمان والمكان ، ودخل في حال - نسرف في  
المبالغة، ولا حرج (٣) - فنقول ، تكاد تشبه حال ذلك الحكيم  
الصيني الذي تحكى الأسطورة أنه نام فرأى أنه تحول - في  
نومه - إلى فراشة ، فلما استيقظ لم يعد يدرى أهو إنسان تحول  
إلى فراشة ، أم فراشة تحولت إلى إنسان .

إلى مثل هذا الحد ينبغي - والحق يقال - أن يسأل سائل: أفلا  
يصادف المتذوق لهذا الإبداع إلا متعة بعد متعة ، وحلاوة فوق  
حلاوة ؟ ألم يلفت نظره مرة شحوب على وجه استعارة ، أو -  
ضعف في بنية تركيب. ألم يخفت نبض الشاعر مرة، أو تعثر  
قدماء، أو يقصر في النفاذ إلى أفق أسمى، أو يحاول نقل -  
شعور، أو تصوير عاطفة؛ فيستعصى عليه الأمر وتعوزه  
الوسيلة؟

ومن ذا الذي وهب الكمال ؟ بل أين المبدع الأصل الذي  
لا يعود إلى فنه المرة تلو المرة يشذ به ويحسنه ، يضيف إليه  
هنا ، أو يحذف منه هناك ، وهو يشعر - في كل مرة - أنه مازال  
مفتقراً إلى ما يجعله جديراً بكل رضاه ؟ بل إن أي قصيدة -  
طالت أو قصرت - لا يمكن أن تكون شعراً خالصاً ، إن الشعر  
في القصيدة أشبه بومضات النور المنبعثة من فنار . ومضات



---

يتخللها كمون يهين للطفرة ، وهكذا تكون الخوافى فى القصيدة  
قوة للقوادم . (٤)

ثم إنه إذا كان شاعرنا يمزج الزلط لمن يحب - شأن  
المحب مع الحبيب - أفلا ينبغى علينا نحن من جانبنا -  
والمقام مقام حفاوة وتكريم - أن نغض الطرف عما يكون قد  
بدر من هفوة أو ثغرة ، ناظرين إلى إبداعه بعين الرضا  
والشمول ، بدل أن نصوب السهم الثاقب إلى كعب أخيل ؟  
وماذا لو اعتبرنا الهفوة - فى بعض الأحيان - حسنة فى السياق  
الشامل ربما زادت بهاء ، وحسنا ، كاللثغة على لسان الحسناء ،  
أو الخال على صفحة الخد الجميل ؟ .

والآن ، وقد وصلنا نهاية المطاف ، نقف برهة نتبين الرسالة  
التي تضمنها إبداع الشاعر ، قد يشع بها فنه ولا تنطق بها  
كلمته فى بيان صريح ، لن نغوص طويلاً على مكنون دره .  
عبارة بسيطة سهلة موجزة : الحياة الخالية من الحب ، حياة  
سقيمة عقيمة مجذبة . فالحب يوطن القلب السماء ، به تجاوز  
الروح نفسها ، تمر على ذواتها المتعددة صاعدة نحو الكمال فى  
طريق الجمال ، كطائر فرح مسه السر الأعظم ، ذلك السر الذى  
يوقظ غافى مكنون بذرة زيتون ملقاة فى الطريق ، فإذا بها  
- من بعد - شجرة وارفة طيبة كريمة واهبة ملتزمة ، تنبت

---

بالدهن وسيد للأكلين ، وأى سعادة تلك التى توازى نعمة الفرح  
الذى يشمل نفس المحب ؟ ذلك الفرح الذى ينفض كل ماله  
إلى التراب ولا يعرف حكمة ..

أيها القارىء الكريم ، بدأنا قصة وانتهينا مجاذيب ، ولولا  
الشوط البعيد الذى قطعناه - نحن أبناء السبيل ، حجاج هذه  
الأرض - وجاوزنا به حدود العودة ، لشكونا طويلاً بصوت  
الأسى فى قول هاينى الصديق : " لم نعد نذكر رائحة الزهور ،  
وقد اشتقنا إلى شم الرؤوس النسائية " ، ولحملنا الحنين أن  
نهتف : أين أين مثال الحبيبة فى نشيد الأنشاد ، وقد خرجت  
مندفعة تعدو فى الطرقات عارية الصدر ، ثائرة الشعر ، حافية  
القدمين ، مشتتة الروح بنار الحب ، سطم من وجهها وهج -  
الأشواق المتقدة ، وهى تصيح : " حبيبى بين ثديى بيت ،  
شماله تحت رأسى ، ويمينه تعانقنى ، تحت ظله انتهيت ، وعلمه  
فوقى محبة " ، ثم أين منا بيانك ، أيها الثائر المحروم ، وأنت  
نافذ الصبر تصرخ فى شكواك : " حتّام يقتلنى الظما والنبع من  
شفتى قريب " (٥) ، هون عليك فلست وحدك يارفيق الرحلة ، بل  
هذه الحال فى معارج الحب أهون مرقاة ، وليغلبن مغالب  
الغلاب ، وأنت يا ابن الأندلس الحبيب (٦) - كيفاك كيفاك (٧) ؟  
حالك ، وقلوبنا تصحب قلبك ، غنيت أشواقنا حتى غشيت

---

من الدمع عيناك وأنت تستغيث :

" ليس لي صبرٌ ولا لي جلدٌ "

" مثلٌ حالٍ حقها أن تشتكى "

سلمت يا شقيق الروح وسلمت عيناك ، بأحداق عيوننا نفتديك ،  
ولازال لك جناحاك المشوقان والفضاء العريض ، فأياك إياك  
أن تطوى جناحيك ، لأبأس ولايأس ، ففي مقام الرضا ، حين  
يصير الزمن إلى خلود ، سوف يلتقى الجميع ، حيث الكل فى  
واحد ، لا يُعلم من العاشق ومن المعشوق ، بل يصبح السائل  
كالذى يستجدى من باب بيته نفسه . عادت كل قطرة إلى  
بحرها المحيط ، واتصل كل شعاع بالنور الأعظم ، وأبت الروح  
إلى بيتها الأبدى تهتف بلسان الحال :

"Here is my journey Joarney' s end, here is my butt,"

"(٨) And very sea - mark of my Utmost sail.

**وَأَلْقَتْ عَصَاهَا وَاسْتَقْرَبَهَا النُّوَى كَمَا قُرْعِينَا بِالْإِيَابِ الْمَسَافِرُ**

بقيت همسة ، والكلام ما يزال لك أيها القازىء الصبور -  
ولأنهاية - فمِلْ بنا نسمع ختام الأمر كله :

الحب هو المطلع من العدم إلى الوجود ، فإن قيل لك ، يوما  
إن فنانا أصيلا فرغ من الحب قلبه - الحب الزكى الطاهر

---

الشامل - فأطرق قليلا ، ولن يطول بك الانتظار حتى يأتى  
الخبر : " عاد فجئ من جديد "

" فيا قلب لا تفرغ لحظة واحدة "

" من العشق والنشوة وفقدان الصواب "

" ثم أذهب إلى حالك .....

" فقد نجوت من الوجود والمعدوم "

سعدت ونجوت وطبت نفساً يا حافظ <sup>(١)</sup> ... ألم أقل بدأنا قضاة

، وانتهينا مجاذيب؟ وداعا . سأنام ، فالإنسان - فى النوم -

يصير طيبا جدا ، وبسيطاً ، مستغرقاً ، يتنفس ، ويتسم ،

وما إلى ذلك ، ولا غير . والمجد لك يا كتيبة الأبطال فى الدرب

التي لا تنتهى .

## الهوامش :

(١) شكسبير ، انطونيوكليوباترا ، الفصل الثاني ، المشهد السابع :

Lepidun : what manne of thing is you urocodile?

Antony : It is shapea, sin, lite itselb, and it is as brooa as it hath breadth : it is just sa high as it is , ans moves wth its oun .

Orgns : it luies by that which nourisheth it; ans,the elenets once out of it, it transmigtates.

Lepidus : What coloun is it of ?

Antony : Of its pun coloun too.

Lepilus : " Tis a strange serpent.

Antomy : " Tis so. And the teass ofit are wet.

(٢) امرؤ القيس .

(٣) فالقاريء - أو القارئة العريضة - منا وعلينا .

(٤) الخوافى : الريش الصغير النابت تحت الريش الكبير فى مقدم الجناح .  
يقول بشار مخاطباً المعصور :

ولا تجعل الشورى عليك غضاضةً      فإن الخوافى قوة للقوادح

(٥) فرنسوا فيون : Te meurs de soif pres de la fontaine

(٦) ابن زهر الحفيد

(٧) كيف أنت ؟

(٨) " منا نهاية رحلتى . آخر حدى وأقصى مرفأ لشراعى .. " شكسبير .

(٩) شمس الدين حافظ الشيرازى ..



---

الدكتور محمد زكى العشماوى  
ناقدًا ومؤرخًا أدبيًا

د. محمد مصطفى هدارة

---

حين كنت طالبا بالجامعة، في الأربعينيات، كان محمد زكى  
العشماوى معيداً، يحلل لنا، نصوص الشعر الجاهلى، بقدرة  
فنان على التذوق، ورهافة شاعر، طالما مست أشعاره أوتار  
قلوبنا ، وكان فى تلك الأيام البعيدة يعيش فى أجواء النابغة  
الذبياني متقلبا بين الحيرة وغسان ، مستضيئا بالنص الذى  
لا يغيب عن عقله أو وجدانه

وإذا كان من العسير على الناقد أن يتناول بالدراسة  
- والتحليل أعمال صديق لم نعرف فيه - على مدى نحو خمسة  
وأربعين عاما - غير الود، صافيا، والسماحة، مبدولة بالأمن ،  
- والاعتزاز الدائم للخير والسلام، فإن الحديث عن العشماوى،  
ناقداً ومؤرخاً أدبياً ومبدعاً، أشد عسراً ، ذلك أن تناول أى  
جانب - وحده - يستحيل دون الدخول فى أعماق هذا المركب  
الكلى ، وتمثل عناصره

وقد أثرت أن أتحدث عن العشماوى، بوصفه مؤرخاً أدبياً،  
وحددت كتابين له يمثلان طرفين متباعدين فى الزمان :  
«النابغة الذبياني» الذى كان بحثه للماجستير فى بداية حياته  
العلمية «وموقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى» ،

---

الذى كتبه بعد نحو أربعين عاماً من بحثه الأول. بيد أنى وجدت شخصية الناقد تفرض نفسها على مؤرخ الأدب، بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما، فى أى من الدراستين .

ولاشك أن الباحث يستطيع أن يلمح قواعد أساسية يؤول إليها الدكتور العشماوى فى تأريخه للأدب :

**أولها :** الاستفادة من جهود الباحثين السابقين من عرب ومستشرقين ، قدماء ومحدثين ومناقشتها مناقشة نقدية ، ويتبين لنا ذلك فى موقفه من ديرنبورج، الذى جمع ديوان النابغة الذبياني، وقدم له بدراسة ، وقد رأى للعشماوى ( أن عمل ديرنبورج كان متجهاً إلى جمع الديوان وتحقيقه ونشره، أكثر من اتجاهه إلى بحث مفصل عن حياة الشاعر وعرض صورة دقيقة لفنه ، على أننا لا ننكر أن بالمقدمة إشارات قيمة تنفع الباحث المستقصى ، وتضىء أمامه السبيل ، وأننا اعتمدنا فى بحثنا على كثير من توجيهاته ). وقد انتقد العشماوى آراء مختلفة لديرنبورج فى أثناء بحثه ، كما يتبين لنا ذلك فى نقده لبحث عمرا الدسوقي عن النابغة الذبياني لأنه ( لم يعالج فكرة القبليّة على نحو يبرز شخصية الشاعر الفنية )، كذلك كان موقفه من طه حسين فى حديثه عن النابغة الذبياني لاقتصاره على إشارات سريعة

---

دون التفصيلات الدقيقة ، وهذه التفصيلات هي وحدها التي  
تحدد البعد الإنساني والفنى للشاعر .

**وثانيها :** البعد عن التعميم، والتركيز على جانب واحد يراه  
الباحث أبرز ما فى شخصية الشاعر وفنه ، ويتبين لنا ذلك  
فى أنه اختار من النابغة الذبياني موضوع ( القبلىة ) ويقول  
فى تبرير ذلك علمياً ( لأنها فى نظرنا تمثل الناحية البارزة  
فى شخصية الشاعر .. رأينا فى حياة النابغة جانباً أعمق  
وأوضح ، ألا وهو الوعى القبلى المتيقظ الذى غلب على كل  
أساس آخر عنده ) . ونراه - بعد أن يحلل هذا الجانب فى -  
بحثه - يقرر أن النابغة " لم يكن مجرد شاعر للقبيلة يصور  
أحداثها ويدافع عنها ، ولم يكن شعر النابغة مجرد سرد -  
لهذه الأحداث ، أو مجرد سجل للدعاية عن القبيلة ، وإنما  
كان فى شعر النابغة معنى آخر ، وكانت فى شخصية  
النابغة مقومات أخرى جعلت منه شاعراً قد انفرد عن  
شعراء القبائل ، وأصبح له امتياز الذى جعله جديراً  
بالبحث والتأمل " .

**وثالثها :** البحث عن جوانب الشخصية الإنسانية المتميزة  
للشاعر، ونشاطه الإنسانى فى المجتمع ، وذلك لأن الدكتور  
العشماوى يؤمن إيماناً قوياً بأن رسالة الشاعر فى كل زمان

---

ومكان التعبير عن الإنسان .

**ورابعها :** دراسة النص الشعري دراسة تحليلية نقدية ووضعه في بؤرة الاهتمام لاستخلاص الحقائق الأدبية، بعيداً عن أخبار المؤرخين، أو آراء الباحثين المحدثين . وقد توصل الباحث من هذا الطريق إلى نتائج خالف بها آراء كثيرة، حول النابغة الذبياني، منها أن اتصال النابغة «بفسان» كان قبل اتصاله «بالحيرة» بعكس ما قالت المصادر القديمة ، ومنها أن " غضب «النعمان بن المنذر» كان لشيء آخر غير «المتجردة» ، ولشيء آخر غير وشاية بن قريع ، وغير الهجاء المنسوب للنابغة ، وغير السيف الذي كان يُقال له ذو الريقة .. لم يكن شيئاً من هذا، وإنما كان (ثورة من النعمان على صاحبه الذي لم يبيع له نفسه بيعاً خالصاً) .

**وخامسها :** الاهتمام بالجمال الفني للشعر، إلى جانب الاهتمام بمضمونه، بل إن الجانب الفني يسبق المضمون، فالنابغة لم يكن في ذهن الباحث قبلياً إلا بفنه ، ولأن الشخصية القبلية والشخصية الفنية لا يمكن لإحدهما أن تتفصل عن الأخرى في شخصية النابغة ، ويقول الباحث في موضع آخر: (والنابغة - في مجال السياسة القبلية - لم يكن ينحط في فنه الشعري ، وإنما كانت تأتي صوره حية قوية فيها مافي



---

الشعر من جمال وتصوير).

ويتبين اهتمام الباحث بتحليل الجوانب الفنية حين يقول في اعتذاريات النابغة، التي رأى فيها ( فلسفة المعتذر وكرامة الأخلاقى وحرص النفسى)، رأينا صور الفنان التي استطاعت أن تسير هذه القرون الطويلة، فتؤثر في نفوس من يدرك جمالها ، وأن تظل - حتى الآن - لوحات من دوحة الفن القديم، تخلق نفوس المحدثين من متذوقى الأدب " .

وقد اهتم الباحث اهتماماً كبيراً بدراسة جزئيات الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني، وقد أدرك براعة الشاعر في التجسيد الحسى ، وتأنيه فى التصوير، ورغبته فى تأليف الصورة من جميع نواحيها، والاعتماد عليها فى إثارة الحس والتعبير عن المعنى، فى أدق جزئياته . كما أدرك قدرة الشاعر على أداء إحساسه فى لفظ يسير يؤلف صوراً ليس فيها تعمل قد اكتنفت بالخطوط الأولى ، ولم يحتج الشاعر إلى أن يضيف خطوطاً جديدة، وألواناً أخرى، لكى يعبر عن نفسه فى صورة مزدهمة بالألوان، ويقدم الباحث عدداً من الصور الفنية التى تؤكد الظواهر الفنية التى لاحظها فى قدرة الشاعر التصويرية كقوله :

والخيل تمزجُ غرباً في أعنتها

كالطير تنجو من الشؤلاب ذي البرد

ويعلق الباحث على هذه الصورة قائلاً : " قد استطاع الشاعر أن يؤدي هذا المعنى ( وهو سرعة انطلاق الخيل بسرعة الطير، التي يفزعها الشؤلاب المتدفق من المطر البارد فتنتطلق انطلاق الريح تريد أن تنجو بنفسها من هذا الوابل ) أداءً رائعاً في يسير من اللفظ ، وفي صورة ليس فيها كثير من الصنعة ، هذا النوع من الشعر قد اعتمد فيه النابغة - كما اعتمد في غيره - على إحياء الألفاظ ، فالأداء البسيط يعتمد - أكثر ما يعتمد - على مكنونات الألفاظ ، وما يمكن أن تؤديه هذه المكنونات من تعبير ، فإذا أعدنا نظرة إلى ألفاظ هذا البيت، وجدنا أن لفظة ( تمزج ) هذه قد حملت إلى السامع أقصى ما تستطيع من مكنوناتها ، قد أدت السرعة أداءً موفقاً يختلف أشد الاختلاف عما تؤديه كلمة أخرى ، و ( غرباً ) كذلك قد أضافت إلى السرعة لونا من النشاط والحدة ، ثم انظر إلى كلمة ( أعنتها ) وما أعطته للصورة من حركة " .

وواضح مما قدمناه، من تحليل لعناصر هذه الصورة، أن الباحث يجنح إلى الدراسة «الأسلوبية» التي تعنى باللغة

---

وإيقاع الألفاظ والحروف والتراكيب، كما تعنى بعناصر  
التصوير ، ويتبين لنا ذلك فى تحليله لأبيات للنابغة يقول  
فيها :

تعاودها السوارى والغوادى      وماتذرى الرياح من الرمالِ  
أثيثُ نبتُهُ جعدُ ثراه      به عوذُ المطافل والمتالى

يقول الباحث ( وأنت تلاحظ ماتبعته الأبيات من موسيقى  
ظاهرة استطاعت صياغة الأبيات ، وترديد بعض الكلمات  
ذات الكم الموسيقى الواحد، أن تبعث هذا النغم الملحوظ .  
فعندنا أن الموسيقى تكاد تتساوى، فى الكم، بين الكلمات  
(السوارى) و (الغوادى) ، وتتساوى، كذلك فى نفس  
البيت بين كلمتى (الرياح والرمال)، فمقاطع كل زوجين من  
الكلمات متساوية الطول والقصر ، وكذلك فى البيت الذى  
يليه تلاحظ الموسيقى الكمية تظهر فى جمل كاملة  
كالموسيقى بين (أثيث نبتة) ، ( وجعد ثراه ) فالجملتان  
تكادان تكونان متساويتين فى الحركات ، كذلك نلاحظ - فى  
نفس البيت بين (المطافل) و ( المتالى ) ملاحظناه بين  
غيرهما .. ولا يخفى على القارئ أن فى الشعر ما هو مجرد  
موسيقى ، وأن هذه الموسيقى - وحدها - قد تفعل فى  
تأثيرها ما يفعله عنصر الإيحاء اللفظى ، وأعنى به: اللفظ،

---

وما يحركه في الذهن من صور تقرب المعنى وتحمل  
الإحساس ، وفي غالب الأحيان إذا توافر عنصر الإيحاء  
اللفظي ، يتوافر - تبعاً له - عنصر الموسيقى ، فيكون  
الجمال والكمال .

**وسادسها :** الاهتمام بالعناصر المكونة لشخصية الشاعر  
وموقفه الفكري والعناية بالمؤثرات المختلفة فيه ، وهو لا يرى  
ما يدعيه بعض النقاد المعاصرين ، من ضرورة ( موت  
المؤلف ) إشارة إلى فصل النص عن صاحبه ، وعن كل  
الظروف التي يمكن أن تحيط به وتؤثر فيه .

ولهذا نراه يعنى عناية شديدة بتحديد مواقع غسان والحيرة  
والظروف التاريخية والحضارية السائدة فيهما ، كما يعنى  
بتحليل قصائد النابغة ، في كل من ملوك غسان والحيرة ورد  
هذه القصائد إلى تواريخها الصحيحة ، وتعيين أسماء  
الملوك الممدوحين فيها ، وقد تبين للباحث من دراسة  
شخصية النابغة أن " مدحه للغساسنة كان مدح الرجل الذي  
يريد أن يتفضل ويمنح ، لمدح الرجل الذي يريد أن يستعطى  
أو يستجدي " .

كذلك نراه ينكر قصيدة « المتجردة » ، في ضوء معرفته  
بشخصية النابغة ؛ فهو يقول " ليس شكنا في بعض أشعار

الحيرة هو السبب الذى يدفعنا إلى إنكار قضية «المتجردة» ..  
وإنما هناك أسباب أخرى، يمكن أن تضاف إلى كل ما قيل....  
وإذا وصلنا إلى نهاية القصيدة؛ فإننا نجد نوعاً من الدعارة  
والمجون، ووصفاً حسياً جنسياً صريحاً، قد يكون فيه شيء  
من الجمال الفنى فى التصوير، ومع ذلك لا ينبغى لأبله أن ينسبه  
لزوجة ملك هو فى الوقت نفسه صديق له وولى لفضله ونعمته .  
وقد ألحق الدكتور العشماوى ببحثه عن النابغة الذبياني  
دراسة عن القصيدة العربية، فى الجاهلية، يمتزج فيها التأريخ  
للأدب العربى فى هذا العصر والنقد الأدبى، وقد غاب - فى  
مقدمتها - المنهج القديم فى فهم الشعر وتحليله، وهو المنهج  
الذى يكتفى بالدراسة السطحية، التى تعنى بالنص الظاهرى  
القريب وشرحه وتفسيره، دون العناية بالغوص وراء قوى  
الإيحاء فى القصيدة، وتتبع دلالاتها غير المباشرة .

وقد دخل ميدان النقد التطبيقى بدراسته التحليلية المتعمقة  
لمعلقة لبيد بن ربيعة العامرى، على أسناس محاولة الكشف  
عن معنى أعمق من المعنى الظاهرى، ودراسة الصور مجتمعة  
ولهذا استطاع أن يضع يده على رموز كثيرة، يقول ( أ جاءت  
قصة الأتان هذه التى رواها علينا لبيد، مستعينا فيها بهذه  
العناصر، التى جمعها الواحد إلى جوار الآخر، لمجرد



---

التصوير الخارجى لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل ، وماكان بينها وبين فحلها من علاقة حية ، وماكان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع ، وماتردد فى القصة كلها من معانى الغبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة ، وأنها فى قوة احتمالها وقدرتها على السير والجري، أشبه بهذه الأتان وفحلها؟ ألسنا نتجنى كثيراً على الشاعر وصوره، إذا عاملنا هذه المقطعة الكاملة معاملتنا لصورة تقريرية مكونة من شبه ومشبه به؟ ... كلا إننا هنا أمام أتان حامل ، وفى هذا رمز للحاة والخصوبة والنماء والميلاد ، ثم إننا هنا أمام علاقة حية، بين أتان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة، ومن أجل بقاء النوع، ويستنفدان طاقتهما وجهدهما فى تحقيق وجودهما ، وتقاوم إرادتهما الحية كل مايعترض طريقهما من صعاب وعقاب ، ثم يظفران فى النهاية بالحياة، بعد أن ينتصرا على كل مااتحداهما به الطبيعة " .

واستطاع الباحث أن يحلل نصوصاً جاهلية كثيرة بهذا المنهج النقدى التحليلى، ليصل، فى النهاية، إلى وجود وحدة تسود الشعر الجاهلى يمكن تسميتها ( وحدة الصراع من أجل الحياة) وهو يعرفها بقوله: ( من الممكن القول بأن فى الشعر الجاهلى وحدة وشخصية إنسانية واحدة لاتفتأ تطالعك بملامحتها

وقمساتها أينما وجهت بصرك " ويفرق الباحث بين «وحدة الصراع من أجل الحياة» «والوحدة العضوية» فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسى واحد .

ولم يسلم الدكتور العشماوى بما ذهب إليه طه حسين، من وجود وحدة عضوية فى القصيدة العربية القديمة، ممثلاً لها بمعلقة لبىد ، يقول العشماوى ( ونحن، عندما نقرر خلو معظم القصائد القديمة من الوحدة العضوية، إنما نضع فى اعتبارنا جملة من العوامل تتصل بالبيئة العربية القديمة، من حيث طبيعتها الجغرافية، ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية، وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم " .

والوحدة، التى يراها الباحث، هى الوحدة الشعرية التى تمثل روح العصر بعامة، والتى تكشف فى صدق عن إدراك الشاعر وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره، فى عصر كان فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العابس العنيد، هو المصدر الحقيقى لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعى وطبيعة العلاقات بين أفرادها ، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها أثراً فى نفوس الناس . وعلى أساس هذه الوحدة خالف العشماوى رأى محمد مصطفى بدوى فى كتابه (دراسات فى الشعر والمسرح )، عندما قرر أن القارئ لمعلقة

---

لبيد مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفى وانعدام الوحدة الشعورية بينها . ويرى العشماوى أن الذى دفع بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقة عن القصيدة كلها ولم يسلك المنهج الذى يكشف له عن الأبعاد الأخرى، التى تنطوى وراء جميع أجزاء القصيدة ، كما أنه لم يحاول - وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية فى القصيدة القديمة - أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلى كله ، وما يمكن أن يشتمل عليه من تعبير عن «اللاوعى الجماعى» . وما تنطوى عليه صورته من إحياء بواقع الصراع الذى يجابهه إنسان هذا العصر .

وواضح مما قدمته، فى تأريخ الأدب الجاهلى عند العشماوى، الامتزاج الكامل بالقضايا النقدية الأساسية إلى جانب النقد التطبيقي ، وقد عنى العشماوى ببحث قضيتين نقديتين على جانب كبير من الأهمية أولاهما: قضية طبيعة الشعر وعلاقته بمحاكاة الطبيعة وهو يحلل طبيعة هذه المحاكاة فيقول : إن المقصود من أن الفن محاكاة للطبيعة أن الفنان يتخذ موضوع تصويره من الطبيعة لأنها هى التى توحى إليه وتحرك إحساسه الشاعرى، بعد تأمل وانفعال، فلا يعطى صورة الطبيعة كما هى، وإنما يعطى صورتها بعد أن انفعلت فى نفسه، وبعد أن تمثلتها روحه، وأخرجتها شيئاً آخر، فيه جوهر الطبيعة وليس فيه شكلها الظاهرى ، فجبران عندما أراد أن يصور نفسه

---

وهو جالس أمام المدفأة يتدفأ، وهو موقف من مواقف الإنسان، قال ( حطبة تتدفأ بحطبه ) فهذا التعبير الفني الجميل، الذي كشف عن حقيقة من حقائق الإنسانية الخالدة قد استطاع أن يصور الطبيعة . وقد تستطيع أن تسمى فنه محاكاة للطبيعة لأن التصوير مأخوذة أجزاؤه من الطبيعة ولكنك تستطيع أن تدرك إلى أى حد استطاع الشاعر أن يخرج من التصوير الفوتغرافي إلى التصوير الشعري الفني "

**والقضية النقدية الثانية هي الصورة الشعرية وما يثار حولها من آراء، وما ذهب إليه العشماوى فيها أن الصورة لا تستطيع أن تقوم بواجبها، على الوجه الأكمل، فى القصيدة الحية، لمجرد أنها أصابت وصفاً صائباً محكماً ، أو لأنها عثرت على التشبيه الدقيق ، أو لأنها احتوت على مستكشفات بصرية حادة ، أو لأنها جمعت فيما بينها صوراً من المرئيات أو المشاهدات الواضحة، صحيح إننا لانشك فى أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة فى تقديم ما يلاحظه الشاعر من تفاصيل وجزئيات تقديماً محسوساً من أهم ما يعنى به الشعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية، إلا إذا كان محتوياً على نطاق من الإحياء الضمنية التى تجمع بين النسيج الشعري كله .**



---

إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل، وفي التمثيل الحسى للتجربة عن طريق الصورة ، وفي دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صورته النسيج العاطفى العضوى ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة ، أو ما يسمى بالمعادل العاطفى للفكر .

وقد حمل العشماوى رؤاه النقدية ووسائله فى تأريخ الأدب، منتقلاً بها من العصر الجاهلى إلى العصر العباسى، ليرى موقف نخبة من شعرائه الذين كان لهم فضل الإضافة الحقيقية والتحول البارز فى مسار شعرنا العربى من الفن والحياة ، معتمداً على المنهج نفسه، الذى سبق أن استضاء بهديه، وهو المنهج التحليلى النقدى الذى يهتم، بتحديد القيم الجمالية والفنية، ويعنى بالكشف عن حقائق الحياة والإنسان ، ولكنه فى الوقت ذاته لا يستبعد التاريخ أو السياسة أو المجتمع أو دراسة الشخصية الإنسانية للشاعر وتأثيرها فى عمله .

ويؤمن العشماوى بالحركة الديناميكية فى الأدب والفن فالأحكام التى تجرى عليهما لاتعرف الثبات والجمود ، وتحقيقاً لذلك نراه يحاول تتبع ما يسمى بتجاوز ( الماضى )، وهو يعنى به الأشكال والمقاييس والمفاهيم التى نشأت بنشأة الشعر العربى ، وهذا التجاوز هو أهم ملامح «الحدائث» التى حقها الشعر



---

العربى فى العصر العباسى . وهو يفرق بين الجدة «والحدائث» بقوله ( الجديد فى الفن ليس - بالضرورة - هو الحديث ، فالجدة غير الحدائث ، والجديد ليس نقيضاً للقديم ، أو بديلاً عنه ، وإنما الجديد - عند أى شاعر - هو فى تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة، والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام .. وعلى ذلك فإن الشاعر المجدد هو هذا الذى تكون له عينان ذكيتان نافذتان ، يرى بهما الأشياء رؤية جديدة ويخلقها خلقاً آخر .

ولاشك أن العشماوى قد تأثر بجوانب من نظرية الحدائث الغربية التى روج لها أدونيس فى عالمنا العربى ، ولكنه اختلف معها اختلافاً واضحاً فى موقفها من التراث فهو يقول : " وليس معنى هذا أن الشاعر المجدد قد تبرأ من كل ارتباطاته التاريخية والوراثية والثقافية، وصار شيئاً منفصلاً عن هذا كله... فليس فى استطاعة إنسان أن يخرج من جلده، أو أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه من أصلاب أجداده ، فهى جزء مكمل لذاته، لا يمكن فصله، إلا إذا أمكن فصل لون الزهرة عن رائحتها ، فالتاريخ - بكل امتداداته - يعيش فى الحاضر ، والشاعر لا يدين، فى إبداعه، للحظة الحضارية التى يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفنى فحسب ، بل هو مدين - مع ذلك، وإلى حد كبير - إلى زمان مركب، تمتد جذوره

---

طولا وعرضا فى أعماق التاريخ وخزائنه " .

وفى ضوء مفهومه، الصحيح، للحادثة رأى أن الشعر فى العصر العباسى أصبح له موقف من الحياة والناس ، وأصبح الشاعر ناقداً للحياة وساخراً من الخلل الذى يراه منتشرا فى عالم الظواهر ... «لم يكن نقد الشاعر مجرد نقد للعادات والأخلاق فحسب ، وإنما امتد للإنسان فى ذاته وجوهره ، وفى النظام العام الذى يسير العالم " .

والشعراء الثلاثة الذين انتخبهم العشماوى نموذجاً فى دراسته؛ شاعران ينتميان للقرن الثانى: هما بشار بن برد وأبو نواس، وشاعر من القرن الرابع هو المتنبى .

أما بشار فقد حيل الباحث العناصر المؤثرة فى فكره : ضعة نسبه وآفة منى بها جنينا ، ودمامة شديدة ، وأنه ولد على الرق، وأنه من الموالى ، ثم عصره الذى مال به إلى التمرد والاسخفاف والنزوع إلى الاجتهاد والتخطى ، لم تكن هذه جميعها من العوامل اليسيرة الهينة، التى تترك مجرد خدوش على سطح جلده ، بل كانت مجموعة من المؤثرات استطاعت - حين تجمعت على النحو الذى تجمعت به - أن تصيب الشاعر بجرح عميق ، نعم لقد كانت مساحة الجرح بقدر مساحة الطعنة التى وجهها القدر إليه ، وكانت كمية أحزانه - وإن أخفاها - أكبر من

مساحة عينيه .

ثم أوضح أن الإحساس بالغربة والشعور بالانفصال، كانا نتيجة طبيعية للعوامل المؤثرة فيه وأنه استطاع أن يحقق ثورة الشعر على الحياة والمجتمع لأول مرة ، وأنه قد زاوج بين خمرة الكلاسيكية القديمة، وبين روح العصر ولغته وإيقاعه ، وأنه كان ذا موقف وجودي متميز، جاهر به وأصر عليه متحملاً في سبيله كافة النتائج .

أما أبونواس فيراه الباحث شخصية متفردة على المستويين: الشخصى والإنسانى وفيها ملمحان بارزان : طاقة الحياة والفعل وهى طاقة مغيرة وراقضة ومتمردة ، والجمع بين المتناقضات والمتباعدات، فى وقت واحد. وكان لهذا الشاعر عالمان : عالم النشوة أو اللذة، الذى يعينه على التألف مع الكون، ويرمز لحريته وتعزيتة وخلصة ، ويجسد له وجوده الخاص، الذى يتسم بالغربة والحضور والاتصال والانفصال فى وقت واحد .

وعالم الفن الذى يخلق له السعادة الضائعة، ويتعانق فيه إيقاعه الداخلى بإيقاع الحياة الخارجية ويرمز لطاقة الفعل المتجددة والمتغيرة عنده .

وقد لاحظ الباحث أن الاتجاه الماجن، فى القرن الثانى

---

الهجرى، يشبه، فى كثير من وجوهه وأفكاره، مانادى به المذهب الرومانسى : وأن أبا نواس لم يكن يصدر فى شعره أو سلوكه كما يصدر الشاعر التقليدى، الذى يكتفى بتسجيل مايقع تحت حسه من الأشياء أو الصور التى يرصدها ويصفها عن طريق التأمل الذهنى أو العقلى ، بل هو يرفض كل موقف أو تجربة، أو حتى معرفة لاتنبع عنده من معاناة ذاتية .

كذلك أكد الباحث - من خلال تحليله للنصوص الشعرية - أن ثورية أبى نواس كانت نتيجة طبيعية للإعلان عن قيمة الموقف الفردى الرافض للاستسلام، والمجاهر بالتفاؤل، والحوار مع كل ما هو مألوف وشائع من مسلمات أو مبادئ أو أفكار، تمثل تطوراً حقيقياً فى مسار الشعر وموقف الشاعر .

وحلل الباحث موقف أبى نواس من الزمان والمكان، ليكشف قدرة الشاعر على التوازن بين الواقع والحلم ، وبين العالم المادى وعالم الروح ، وبين دنيا الناس ودنياه الخاصة .

ثم حلل الباحث موقف الشاعر من الحرية والخطيئة، قائلاً إن أبا نواس كان شاعر، الخطيئة لأنه شاعر الحرية . وعاش فى العالم الخمرى للشاعر مقررأ أنه يضفى هالة من القداسة على الخمر، تصل إلى حد العبادة، وأن الذى أعانه على ذلك جموح فى الخيال وسيطرة روحية تتعالى إلى درجة من النشوة، يرى



---

فيها الإنسان نفسه فوق الموجودات والكائنات حتى لكأنه كائن يمتلك القدرة على السيطرة على كل ماحوله ومن حوله .

وعاش الباحث في العالم الداخلي للمتنبي بكل ما يملك من رؤى نقدية استضاء بها في تحليله شعر بشار وأبى نواس ، وأول ظاهرة رصدتها في المتنبي: أن شعره لا يمكن فصله عن شخصه ، وأن تجديده في شكل القصيدة أو مضمونها يرتكز على حقيقتين : أولاها أن شعر المتنبي هو رؤيته الذاتية ، وهو حوار مستمر بين الطموح الذي لا يعرف غاية، والواقع الواهن الذي لا يقدر أن يساير هذا الطموح .

وثانيتهما: أنه لا ينتمي إلى التقليد السائد الذي يكون فيه الشاعر داعية لغيره ، بل هو داعية لنفسه مروج لفكرته، وهو صاحب عقيدة ورؤية ، وله من الحياة موقف يصارع من أجله حتى النهاية .

ومن هنا رأى الباحث أن المتنبي قد استطاع أن يحول الموضوع التقليدي - سواء أكان هذا الموضوع غزلاً أو مديحاً - إلى رؤية ذاتية يجسد فيها الشاعر موقفه ورؤيته .

وقد حل الباحث البناء العضوي في قصيدة المتنبي، واللغة والإيقاع في شعره ، واكتشف أن الكلمة عنده لم تكن تعبيراً بسيطاً عن فكرة ، بل كانت خلقاً للموضوع، وإطلاقه خارج



---

نفسه، ومن هنا كانت له تشكيلاته الخاصة للغة، وتكويناته  
الفريدة التي تنتمي إليه. وصياغته تعتمد على قدرته الفائقة على  
استغلال عناصر الصوت في اللغة وعلى تطويرها للإيقاع  
والحس .

ثم أبرز الباحث ظاهرتين في المضمون الشعري عند المتنبي  
هما انتشار لغة الحب في شعره ، وتوحده بالممدوح ،  
ويرجعان - في رأى الباحث - إلى طبيعة المتنبي النفسية .

وبعد فإن البحث في آثار الدكتور العشماوى، التي كتبها  
مؤرخاً للأدب، لم تفارقها شخصية الناقد، التي تجعل من تذوق  
النصوص زائداً، ومن ظواهر الفن والجمال ماعها وهواعها ،  
والمضمون عنده لا ينفصل عن الشكل بكل أبعاده وظواهره ،  
وهو يؤمن بالشخصية الإنسانية وإبداعها في ظل الحرية ،  
ويؤمن بالتجدد في الأدب وعدم الثبات، دون انفصام عن التراث،  
لأن إعادة التشكيل بملامحة روح العصر، والتناغم مع  
الشخصية، يعدّ حياة متجددة ويدخل في مفهوم «الحدائق» .

ولاتغيب عن الناقد فكرة الارتباط بين منهج العشماوى  
الأدبي والنقدي، وشخصيته التي تركز على وضوح الرؤية  
والحس الإنساني ورهافة الفن ورعاية الإبداع .

---

## القسم الثاني العشماوى مبدعاً-

---

جدلية المرأة والتصوف والحرية  
في شعر محمد زكي العشماوي  
رؤية نقدية نصية

د. صالح حسن الشنطي

---

## الفصل الأول ما يتَّوَحَّ به الإبداع

---

لايتسنى لناقد أن ينأى بجهدهِ عن المبدع، ليقصره فحسب  
على الإبداع ، فالصلة بينهما لازمة حاکمة، لعلّنا نحسبها بديهية  
ساطعة؛ هي أن ذات المبدع وعاء الإبداع، وبيئته البكرُ التي  
تداخله وتباشره، من البداية للنهاية .

وصحيح إن للإبداع عالماً وقوانينه ، بل خوارقه وجنونه ،  
لكن الصحيح أيضاً صلة ذلك - كله - بالذات المبدعة ، بأية  
كيفية، حتى وإن كانت صلة غامضة أو غير سوية .

ونحن عزوفون عن استنفاد الجهد، المتاح والمباح، في  
استقصاء شخصية المبدع وتأصيلها ، وذلك لسبب منهجي: هو  
أن ذلك عندنا يقتضى جهداً مستقلاً وبحثاً قائماً بذاته .

غاية مافي الأمر أن نكتفي بخلاصة غاية في الإيجاز  
للسمتين: الإنسانية والفنية للمبدع ، نضعها بين يدي البحث ،  
وهي خلاصة لم تأت عندنا من فراغ، أو من تقافز عشوائي بين  
النصوص.. إنما أتت - أصلاً - من صلة الناقد الحميمة  
بالمبدع والإبداع في آن معاً ، صلة معيشة لواقع الإنسان،  
وباحثة فاحصة، متذوقة لعطاء الفنان ، وفضلاً عن ذلك فإن  
النصوص، التي هي زادنا وثروتنا ، والتي ستكون البحر والأفق



---

والشراع طيلة البحث ، لابد أن تبوح للمقارئ بما باحت به للناقد  
- ابتداءً وانتهاءً - عن السمتين الإنسانية والفنية للمبدع .

\* أما السمة الأولى فهي إنسانية عاطفة حانية رحبة وسعت  
كل أحد وشملت كل شيء .

\* والسمة الثانية ، إحساس غريزي مرهف، لا يحد بالجمال  
في التشكيل واللون واللحن تذوقاً ، وفي الكلمة تذوقاً وإبداعاً ،  
ومؤدى هذه السمة الفنية الحاكمة أن المبدع، لدى الآخرين ،  
ورغم كونه ناقداً متميزاً، وأستاذاً أكاديمياً مرموقاً، وطاقة  
جامعية إدارية من الطراز الأول ، هو - فى الأساس - شاعر  
حتى قرارة النفس ، وشاعرية المبدع - فيما تبوح النصوص -  
تتسم بخصوصية التجربة وشمولية المعاناة، إن شأنها شأن  
الفن الباقي؛ الذى يصدر عن حميمية الذات، ليسمق فى تجربة  
بحجم الكون كله، تصهر العقل والوجدان فى كل واحد . والحرية  
حلم كيانى مطلق يتجه الإبداع صوبه أبداً . أما المرأة  
والتصوف - رمزين للنشوة العظمى والتواصل والفناء فى  
المحبوب - فهما جناحا الإبداع فى اتجاهه الأبدى صوب  
الحرية.

وقد نتلبث قليلاً لنستبر العلاقة بين الحرية وبين الحب ، بين  
الانعتاق من قيود الزمن وأظافر القهر والتسلط وذروة النشوة

روحاً وجسداً ، إن العلاقة وثيقة عميقة، ذلك لأن الإنسان المقهور، في زمن ضاق بنبل الفن وشد القيد على الأعناق، زمن الضجيج والأزيز والاقترحام والقتل على الهوية ، في هذا الزمن الكريه الخسيس ذي الألف ذراع وسلاح ، يلتمس الإنسان الفنان الحرية في كل ما يرفع عن كينونته - ولو للحظة - هذا الهول الأكبر، للكون الموتور الموبوء، ولحظة العطاء الكامل بين رجل وامرأة - إن بالقوة أو بالفعل - تتوهج لتكون ومضة تحرير كبرى ، نادرة بارقة نقية سرمدية ، يتخلص فيها، وبها، الإنسان الفنان من عبوديته لخارجيه ، من قهر الكون لذاتيته ، ليزوب ويتلاشى ويتحرر في نشوة الحب الأبهري ، من هنا تجسد وجود المرأة الواقع، والمرأة الحلم، والمرأة الرمز، في العطاء الفني للمبدع .

يقول الإبداع :

من كان يصدق أن الأرض ستفقد كل خصوصيتها

وتزول حقول الحنطة والرمان ؟

من كان يظن بأن الشمس تغيب عن الأكوان ؟

ويموت النور ، يموت الزهر ، تموت الألوان ؟ (١)

إلى أن يبيتنا محنة المبدع والإبداع بفقدان الحرية ،

---

( ١ ) قصيدة منزل الحبيب بعيد بعد الجنة، الديوان ص ١٣

---

وبما يجاوز خصوصية محنته، إلى شمولية معاناة الآخرين :

فاليوم تعيشُ عصورَ الملح  
عصورَ القهرِ، عصورَ دمارِ  
الجارِ يهددهُ الجارُ  
والنارُ تؤججُها النارُ  
قد دخلَ الأرضَ ملوكُ الجانِ  
قد ظلَّ العقلُ حبيساً داخلَ حجرتِهِ الباردةِ الجدرانِ  
قد تُركَ زمامُ الأمرِ إلى الشيطانِ  
منذ هزيمتنا العقليةِ  
وضياعِ الفكرِ، ضياعِ الحريةِ  
منذ ثقبِ الأعداءِ غشاءَ بكارتنا  
منذ صارت زقزقةُ العصفورِ على نافذةِ البيتِ جريمةً  
فحواها أنى أتأمرُ مع عصفورٍ\* (٢)  
إلى أن يقولَ :  
مع من أتعاملُ والكلُّ أمامي أشباحُ  
قيمتُها عندي مهزوزةٌ ؟  
فالكلمةُ تتغيرُ في اليوم الواحدِ آلافَ المراتِ

(٢) السابق ص ١٥ .

والكذبُ يَبْثُ على كل الموجاتُ  
مع من اتعاقدُ والكل أمامي كالزئبق<sup>(١)</sup>  
رَجْرَاجٌ جداً هذا الزئبقُ  
مثل بطونِ الرقاصاتُ  
وَجَعَى أنى أحيا في كذبةٍ  
فالعالم مهزلة... لعبةٍ  
من يخرجني من هذا الأسرِ  
عافت نفسي، وسئمت العصرِ  
بغايا العصرِ<sup>(٢)</sup> -

إن المبدع الذي انسحق بالقهر وبالكذب وبالعهر المستشري  
حتى في القول وفي الفكر ، إن الشاعر المتوجع وجيعة عمره،  
لافتقاد الحرية، يبرق الحق والخير والجمال والمصادقية، في  
خارجة ، ليلتمس الملاذ في شرنقته ، فيما يحيله، والآخر، كوناً  
نقياً متوحداً دافقاً يهب الحب وينهله دون حسابات أو صفقات،  
إنه المنة الكبرى التي يهبها الخالق لرجل وامرأة، يذويان في  
كيان واحد يعطي بنقاء الفطرة وطفولتها، ليتلقى الحب، في

(١) السابق ص ١٦.

(٢) الديوان: ١٧.

---

اللحظة ذاتها، حسناً خالصاً ومتعة طاهرة قادرة فذة، تستبدل  
حرية الفناء في المحبوب، بعبودية النتوء والدمامة والانسحاق  
خارج شرنقة الحب .. يقول الإبداع :

أبحثُ عن أنثى تخرجني من هذا العصرُ

أنثى كتبوا عنها في كتب السحرُ

أنثى كزجاجة خمرُ

تُفقدني الوعي وتنسيني

تجمعُ أشغاتي ... تحميني

أنثى في مثل جنوني ...

في مثل جنون الشعرُ

أنثى من قلب الواقعُ

لكن تتجاوزُ شكلَ الواقعُ

أنثى كالنجم الساطعُ

لو قدر لي أن أعشقها

أدافعُ مدّاً خلاقاً يتواكبُ صوبَ الأبدية<sup>(١)</sup>

إلى أن تتألق الرؤية تماماً في الإبداع؛ فتصبح المرأة  
والواقع والحلم والفن والحرية، بدائل يفضي أحدها إلى الآخر  
ويغني عنه:

---

(١) السابق: ١٨.



بالمرأة أوبالشعر<sup>(١)</sup>  
تزداد مساحات الرؤية والكشف  
تزداد الحرية  
ينجو الإنسان من الخوف  
ينقشع الزيف  
بالمرأة أوبالشعر  
يقترب الإنسان من الجنة  
يتطهر من أدران المحنة<sup>(٢)</sup>  
وينوع الإبداع، علي ذات الإيقاع، إذ يقول :  
وخلصي - إن كان خلاصي -  
فأنا المحة في شيتين  
في العشق وفي الفن  
ينبوع الغبطة أن أتوحد مع هذين<sup>(٣)</sup>.

إن الخلاص الأكبر للإنسان - وفقا للإبداع والفنان - مرادف  
لكمال الحرية ، وكمال الحرية مفقود في الكون الموبوء المأزوم،  
ومن ثم، فخلاص الفنان منوط بجنون الفن المجدول بترياق  
الحب :

(١) السابق : ٢١.

(٢) الديوان: ٢٢

(٣) السابق: ٢٣

بهما أمشي فوق الأمواج  
فلاشي يعلّق  
بهما أعلو فوق المنطق  
أكتشف السرّ أحقّه  
وأطول الغيب عانقه  
ونتمّ الوحدة بين الواقع والممكن  
بين الزمنى وبين المطلق<sup>(١)</sup>  
وفي نص آخر .. يقول الإبداع كاشفاً عن أولية التلازم بين  
المرأة، الواقع الحلم، وبين الحرية :  
منذ أيام طويلة ... وثقيلة  
تتغلّى الروح من أشواقها كالاستجابة  
وأنا أزحف في هذي الثقوب المستديرة ... والضريرة  
أعطني القدرة كي أخرج من هذي الثقوب المستديرة  
ربما كنت قديرة  
أن تزيل قوة العالم في هذا الزمان  
إنها أنت التي يمكنها

---

(١) السابق : الصفحة نفسها.

## أن تعيدَ الفَرَحَ الضائعَ مني والأمانَ<sup>(١)</sup>

إن الأنثى هنا - قناعاً للحب - هشة المبنى راسخة المعنى  
أسطورية العطاء، ذات قدرات خارقة على التحرر والتحرير من  
وعثاء الوجود الممسوخ بفقدان الحرية، ذلك إن اكتُشِفَ  
التواصل الأمثل بينها وبين رجلها الفنان، إن بالواقع أو  
بالإمكان، وما الثقوب المستديرة الضريرة إلا عناكب القهر  
والكبت، وقد التفت حول الأوردة والأفئدة والعقول، وتسربت  
كالمح المسام بين المسام .

ونصوص الإبداع ماتفتاً بين أعيننا وأذوا قنا تنبئ وتنبأ،  
ماتفتاً تفتح كوى في جدار العتمة، ليجتاز منها الناس، إنها  
تنبئ بتساوي الحياة والعدم، إن اغتيلت الحرية، وهذا - بهو له -  
هو الضارب فعلاً بخلاياه السرطانية في كل نسيج الحياة  
العربية . ولأن المبدع ينبع من ذاته، لينداح في الكون كله، ولأن  
خصوصية تجربته، التي هي عين الصدق الفني، معراج  
لشمولية معاناته الكونية الميتافيزيقية، ولأن الشاعر العظيم لا بد  
من أن يكون ذا فكرنا تأملي نافذ ورؤى ميتافيزيقية عميقة  
مؤلفة جميعاً في كنه تجربته وذائبة في الصميم منها، لهذا كله،

(١) السابق: ٣٧ من قصيدة «لاتغيبى»

ولغيره، لا ينكفى المبدع على قيمة الحرية ليبتسرها أو يراها رؤية فوقية قشرية ، وإنما يعود بها فوق عباب الزمن وركام الأحداث إلى الجذور ، يعود ليربطها ربطاً فنياً واقعياً بالأصول، إنه يصفعنا، بما نعلمه ونجهله من أن غياب الحرية هو علة العلل، وأنه فينا داء قديم قديم وليس آفة واردة مستحدثة، والإبداع إن كان قد أدى ذلك بلغته ، فهو صادر فيه عن صلابة الواقع والتاريخ ، ترى هل اكتحلت عيوننا ببهاء الحرية بعد انتهاء سنى الخلافة الراشدة ؟ أما تحولت الشورى الإسلامية - التى هى صميم الديموقراطية المعاصرة - إلى ملك وراثى مستبد مطلق عضوض، فيه كل بشاعة الديكتاتورية الفردية والقبلية الجاهلية، بعد ثلاثين سنة من وفاة الرسول ﷺ ؟ إن العرب منذ ذلك الحين ، وإلى يوم الناس هذا ، باتوا تحت نعال الخلفاء والسلاطين والمشعوذين والمهرجين والقيان والخصيان والمرتزة وعملاء الداخل والخارج من العسكر وغير العسكر، أصبح العرب - من أعلاهم إلى أدناهم - بيادق فى أيدي سواهم على رقعة شطرنج التاريخ ، وتوالت عليهم العصور وقد أمت هويتهم وصاروا دمي تحركها الشهوات والمؤامرات، وخيوط الولاء للشياطين؛ مرئية وغير مرئية .

ولأنه كيفما تكونوا يُولّ عليكم ، ولأن كل وعاء ينضح بما فيه،

وكل شعب جدير بحكامه وفنانيه ، نجد الشاعر لا يبرئ نفسه ولا يبرئنا ، من حضيض الجريمة ، بل نحن جميعا لديه صانعوها ومشاركون في بشاعتها ، إن بالسلب وإن بالإيجاب ، إن الحضارة العربية التي أضاعت مسار التاريخ بأسنى العقول وأسمى الأنواق؛ في الفكر والفن والفقه واللغة والفلسفة وعلوم الطبيعة كافة ، هذه الحضارة قد إيفت - وبالعجب والألم - بأفة انفصام الشخصية وانشطار الكينونة ، وبات هذا الجانب المشرق المتألق فيها أسيراً أبدياً لطغاة الداخل والخارج من عسس ومدنيين ، يطوعونه ويستأنسونه ويسخرونه كيفما شاؤوا وأنى أرادوا ، والمبدء يئن - حتى قرارة الروح - بوزره ووزرنا هذا ، لأن الإرادة في تغيير المصير البشع لم تكن موجات جمعية، تزيل الدرن وتطهر العفن وتبنى الحضارة السوية، على جوهرها الصحيح، وإنما كانت - باستثناءات لا يقاس عليها - نمطاً من فوران الغضب الشخصي ضد القهر، لا يلبث أن يحاصر صاحبه ليصفى مادياً بالقتل ، أو معنوياً بقطع اللسان، ليستمر الأمر الواقع المرير كما كان ، وكأني بأمل دنقل لا يقصد إلا هذا على وجه التحديد إذ يقول :

لاتحلموا بعالم جديد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد ..



---

وخلف كلُّ تائر يموتُ أحزانُ بلاجدوي  
ودمعةٌ سُدِّي

إن المبدع، الذي هو نموذج عصرى للعربي الفنان المثقف، يرى أن وزر المثقفين، في جريمة اغتيال الحرية - أفدح من سواهم وأبعد خطرا ، لأنهم - في الحقيقة - سدنتها المفترضون وحراسها الطبيعيون ، وهام عبر التاريخ قد استكانوا وفرطوا في الأمانة، إلا أقلهم ، ومن ثم يضع الإبداع تحت عيوننا وبصائرنا نفسه وأنفسنا ، هاهو يفضح نفسه ويفضحنا إذ يقول:

وحين يساوي الوجودُ العدمُ

وأوقنُ أن نهاري ندمُ

وليلي ندمُ

ويومي وأمسي طيورُ جريحةُ

ودنيا كسيحةُ

وحين أعودُ لجمعِ الفنائمُ

وأعلمُ أن ثماري جرائمُ

وحين تخيبُ الحياةُ

وأبحثُ عن حيلةٍ للنجاةُ

---

أفتشُ عنك بكل قوايا  
أجول عليك جميع الزوايا  
فعندك أحظى بأحلى الهدايا  
وأشهى الهدايا  
وأعلم أن البساتين حُبلى هناك  
بأحلى رحيق ...  
وأندى رحيق ... (١)

إن حياة المبدع - إن افتقدت وضاعة الحرية، وجسارة الفعل  
الخلق - تساوت من فورها بالعدم ، بل تدنت عنه ، ومن ثم  
لا يملك إلا أن يرصد روحه وقد انتاشتها مخالب الندم ، وهو ندم  
علي ظاهرة الحياة نفسها؛ وقد صارت إلى ضدها بغياب  
الحرية، ولا يلبث أن يتحسس، في أشلائه، ندوب الجراح  
وخصائص العجز ، ليس هذا فحسب ، وإنما المناصب  
والوجاهة الاجتماعية والألق الفني والمكاسب الذاتية أيا كانت ،  
إن هي ، في مباءة العبودية، إلا الجرائم المتصلة والخيبة المؤكدة  
لأنها ثمن الجلالة، إن بالصمت أو بالمشاركة .

ولجوء الشاعر إلى أنثاه، خلاصاً من ليل غربته وعبوديته هذا،  
إن هو إلا الخلاص الفردي المؤقت الذي يقف بتجربته عند  
(١) الديوان: قصيدة «أراك فأتجو من الموت» ص ٢٧، ٢٨،

---

مرحلة الخصوصية ، إن الأنثى مع الرجل، في لحظة التواصل،  
التي لا تنسى ، ليست سوى المورفين المشروع، الذى لا مناص  
للمبدع الإنسان من تعاطيه، لينسى حريته المغتالة وإنسانيته  
المستلبة ، وهذا لا يكون - بالفعل أو بالتصور - إلا فى لحظات  
عارضة ، هى الاستثناء فى اتصال حياته ، ولأن الإبداع لديه  
موسوم بخصوصية التجربة وشمولية المعاناة ، فإن الحل  
المورفينى الذى يبتغيه - واقعاً أو حلماً - بلواذه لأنثاه، لا يفى،  
إلا وفاءً عارضاً، بالشطر الأول ، وهو خصوصية التجربة، ذلك  
لأنه لا يتعامل مع محنة إغتيال الحرية على المستوى  
الميتافيزيقى والجمعى ، ومن ثم لا يلبث الإبداع أن يتلهب بأتون  
الندم والعجز والتزييف والخيبة، بل بمعاناة الشعور بالأنانية  
والخيانة أيضاً لأنه - لفرط حساسيته - قد يرصد انفراده بحل  
جزئى لمحنته ، ولو على مستوى الحلم ، وتخليه - بالتالى - عن  
انتمائه الكونى الأكبر ، ومن ثم لا يلبث أن يعود، بجدل الوعى  
واللاوعى مجتمعين ، إلى أصول المحنة وجذورها الحضارية  
وتداعياتها الفكرية والأخلاقية والجمالية ، منذ أن كانت وإلى  
لحظتنا هذه فيقول :

العرب الكبار والصغار  
والملوك والرعية

جميعهم تجمعهم قضية  
قضية الخذلان والهوان والمفاصل المرخية  
فنعظم الرجال والنساء في بلادة قطرية  
كأنما "تنايل السلطان" في حياتنا ظاهرة يومية  
والعقل في إجازة ممتدة كأنها العنية  
ومنطق التفكير في حياتنا  
بحثت عن جذوره الأصلية  
 فلم أجده ينتمي لمذهب  
من هذه المذاهب العصرية  
إلا مزيداً من ضباب فيه بعض السريالية  
فيها لها من قدرة قد أفرغت  
جماجم الرجال والنساء من عقولها  
وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب<sup>(١)</sup>  
معذرة إذا تجاوزت الأدب  
فكل شيء حولنا مهزلة تدعو إلى العجب  
تدعو إلى تفجيرنا... والانقضاء دفعة واحدة

---

(١) الديوان : قصيدة «زهور مبلة بالدمع» / ٦٥.

## لهدم كل ما يدور في عقولنا (١)

وبعد التشخيص الموجع للداء، تشخيصاً أشبه ما يكون  
بمبضع الجراح الذي يقصد لاستئصال الورم الخبيث، بكشفه  
تماماً وتعريته، نراه يأبى إلا أن يمعن في المواجهة بقصد  
الكشف الصريح، توطئة للبتر العنيف، المريح، إنه - طلباً  
للحقيقة - يأبى إلا أن يرد الظاهرة إلى جذورها، ويربط  
مسارها ومنتهاها بمبتدأها فيقول :

على مدى العصور والحقب

ومن عهود لاتعياها الذاكرة

توقف الزمان

تهراً المكان

ولم يعد في أرضنا من هبة الإنسان  
إلا ظنون ... ذكريات باحثات عن كيان

فمنذ حقبة طويلة من الزمان

ونحن محشورون في محطة واحدة

كأننا الخرفان

نعيش في معازل الطغيان

---

(١) الديوان: ٦٥.



---

ننتظر الأوامر السنية  
بالذبح أو بالبيع أو بالزج  
في حظائر التعذيب والسادية  
فلكننا ليست لنا هوية  
وكلنا رهائن بالضفة الغربية  
نهيم في البقاع والقفار والبرية  
نسأل عن منافذ الحرية  
مدائن الحرية  
فمنذ ألف أويزيد من سنى حياتنا  
لا نعرف الحرية  
هل منكم من يعرف الحرية ؟  
من سار في ركابها ؟  
وذاق من رحيقها ؟  
ونام في سريرها ؟  
كم عشت دهرأ كاملاً أحلم بالحرية  
أتوق أن أعانق الحرية  
وكم بحثت في مجاهل الزمان  
لعلنى في لحظة صوفية  
أقتات من عيونها السحرية

## وأرتوى من خمرها العلوية (١)

ولا يخفى على المتأمل أن الملاذ الصوفي - هروباً من القهر المعيش - حل شخصي؛ شأن شأنه الملاذ الأنثوي، فكلاهما لا يقوى على الواقع أو يباشرة، في المدى البعيد أو القريب، ومن ثم لا يلبث الإبداع أن يشحذ مبضع الكشف والتطهير والبتير، ابتغاءً للنجاة المتوخاة، إن النص، إذ يكشف عن وجه من وجوه علة العلل، واستنامة الحكام والمحكومين للدجل يقول:

لا تقلقوا... وانتظروا

فالتصرّات

إنه لا ريب فيه... صابروا

فالصبر مفتاح الفرج..

إلى متى يا أخوتي

أحلامنا نقيمها على الرمال

حكومة وبعدها حكومة وقبلها

حكومة... تبادلت سلطاتها

لتركب الشعوب كالبيغال

تاركة بعض الرسوم والظلال

ليس لها مكانة في عالم الخيال

والشعب في سذاجة يصدق المقال

يقتات بالسؤال

(١) الديوان: ٦٧.

يردد الأقوال  
يعلل النفس بالآمال  
"فالصبر مفتاح الفرج" (١)

إن بصيرة المبدع التي انفتحت، تماما ودون موارد، على  
بحر ظلمات الاستعباد، قد ارتفعت من هوله، وتقرزت من عفنه  
وركود مائه، وعافت حراسه وقراصنته وملاحيه، إنه ينقض  
عليهم، في نمط من أنماط الرغبة الكامنة في التطهر من جريرة  
الصمت، وجريمة المشاركة بقبول العاجز، فيقول:

قادتنا، ساستنا، ملوكنا، حكامنا  
هياكل من الرسوم والظلال  
وبنية من الورق  
وهذه جميعها أنظمة من طينة الصلصال  
سلسلة من لعب الأطفال  
هذه الشعارات التي تزار بالنضال  
تجأري بالنضال  
في غير ما نضال  
جميعها سلسلة من لعب الأطفال.  
فالأتحاد الانفصالي والحروب  
كلها مصادفة  
قالوا: نضال  
جميعها مجازفة  
قالوا: نضال..

(١) السابق: ٦٩.

---

كم في حياتنا نضال  
يا ليت في خدمة القضية  
نضالنا وقف على الخصور والنحور  
والسواعد المليسة الطرية  
أمورنا في هذه مقضية  
تبارك النضال  
إلى متى يا أمتي سنقبل التزييف في مصيرنا  
في آخر الأحوال.. (١)

إن هذا النص المتمحور حول «الحرية» أعظم القيم البشرية وأخطرها. قد كتب بعد هزيمة ١٩٦٧، وقبل مأساة الخليج، ونصوص الإبداع تبوح - دون لبس - بأنه قد اختزل كارثتي الماضي والآتي - فضلا عن كوارث العرب جميعها - في حاضره النفسي واليقني، إننا نرى دون ظلال كوارث «حديث الإفك» «والفتنة الكبرى» وإذلال الخلفاء على أيدي الخصيان والإماء وسقوط بغداد وزفرة العرب الأخيرة بالأندلس واغتصاب فلسطين وتعصب الصليبية والصهيونية منذ كانتا وإلى أن يشاء الله.

ويقول المبدع، إثر وقوفه على أطلال الحرب الأهلية في لبنان:

أسأل كالمشده: أين أمة العرب؟  
هل أمحت مشاعر النخوة فيها والغضب؟ (٢)

---

(١) الديوان: ٧٠

(٢) السابق: ٧١

---

هل انزوت وبادرت إلى الهروب؟

قالوا : نعم ... لا تعجبوا ..

والخير ألا تسألوا

فقلك حكمة العرب ....

لبناننا قد انتحر

صواعق زلازل لم تبق شيئاً أو تذر

سيافهم " مسرور " خلف الباب

يقطع رأس كل عابر بلا حساب

وأهلنا ... شبابنا ... نساؤنا يسقطن ،

بالألف كالذباب

لبنان يا أعنية في الصبح والمساء

أخجل أن أقول ما لدى من أشياء

احترقت حقولكم بيوتكم والأرض والسما

وكل من قتلتم في الحرب أبرياء (١)

إن اغتيال الحرية علة العلل ، والأصابع القذرة التي اغتالتها ،  
عبر التاريخ العربي ، يجب أن تبوء بآثام احتراق لبنان وكل لبنان  
آخر ، إذ هو ليس إلا مساحة تتمزق من النسيج العربي

---

(١) الديوان : ٧٢ .



---

شأن فلسطين وشأن العراق، بعد الكارثة ، ولأن المبدع مقرر -  
سلفاً - بأن الجميع مذنبون ، وأنه وأنا في الجريمة/ الفضيحة  
ضالعون ، وأن العرب منذ غابر عصرهم، وحتى حاضرهم هم  
الأخوة الأعداء، بمشيئتهم أو بمشيئة سواهم فإنه يقول :

قتالنا .. أموالنا ... نضالنا

جميعها سدى

هل بعد قتل أخوة من الأشقاء مدى؟

صار الشقيق في زماننا من العدى (٢)

والحق أن الصيرورة إلى عداد الأخوة المرير هذا ، قديمة في  
الجبلة العربية قدم مصرع عثمان ، فمنذ عصرئذ بدأ المسلمون  
العرب تفسخهم التاريخي، بالذبح المتبادل والتكفير المشترك ،  
وإذ نحن متفقون على أننا جميعا مذنبون ، فإنه يكون من العبث  
التساؤل عن المسئول ، ومهما اختلفت النزعات أو اتفقت الآراء،  
فيستحيل أن يتفق العرب في تحديد الذابح والمذبوح في  
مأساتي الخليج ، حسبهم أن يروا ما لا يخفى على ذوى المسكة  
من العقل من أنهم، في الأحوال كلها سلماً وحرباً ، كانوا  
مسوقين " كالخرفان " كما توجع الشاعر ، للصب في خزائن  
الآخرين عبر البحار وتكنيز الكنوز، للكبار الكبار والكبار

---

(١) السابق : ٧٣.

الصفار، ويثن الشاعر، مكلوما، بالتساؤل عن هذا الذي كان، وما يزال كائناً، إنه يرصد وضعنا السيوف في رقاب بعض، إذ يقول :

أي ارتقاء ذاك في مراتب العلا  
لعله شيء جديد في ملاحم الجهاد والوفى  
قد كان يوماً من كبائر الخنا  
واليوم صار مطلباً... قومية... بطولاً... ومغنماً. (١)

ولعلنا نتصف الحقيقة إن قلنا بأن قتل الأخوة والأشقاء، كان في التاريخ العربي من كبائر الخنا، في إطار التنظير والمشافهات والمفاخرات فحسب، وذلك تجسيد لوجه كره من وجوه الداء العياء، إن اغتيال الحرية أفرخ فقساً شيطانياً بآلف وجه، وكان التناقض، غير الأخلاقي، بين أقوال العرب وأفعالهم واحداً من هذه الوجوه.

ولا يعتم الإبداع في مريثة الحرية الدامعة الدامية هذه أن ينسحب لداخله، ولا يملك إلا أن يرصد الموت معادلاً لحياة جردت من الحرية، ولأحياء تجرعوا غصص الهزيمة والقهر، فلا عجب إذن أن يفزع من فضيحة حياة العبودية، أن يطلب لنفطه أهون الشرئين، والحق أنه مطلب مهرب للخلق أجمعين،  
(١) الديوان : ٧٣.

---

أشبه ما يكون باثنتحار الجماعي :

إن السعيد من قضى

فضيحة أنى هنا

مازلت حياً أرزقُ

أحيا الحياة راضياً مستسلماً

هزيمة أنى هنا

مازلتُ حياً أرزقُ

بالموت يحيا الناسُ

لا يحيون بالهوان والأذى

إن السعيد من قضى (١)

والمتلقى لا يملك إلا أن يتمثل تداعيا من هزائم العرب عبر تاريخهم الطويل ، ولا يحزبه أي الهزائم يقصد الشاعر ، فجميعها تنوع على لحن جنائزى واحد ، وإذا كان المعلول واحداً ، فالعلة واحدة وعامل التغيير واحد ، فى كل الأحوال... إن المعلول هو ديمومة الهزيمة وانكسار المد الحضارى والإنسانى فى الساحة العربية ، والعلة المؤكدة كسوف شمس الحرية بأيديهم وبأيدينا ، الضاربة بسلاحهم ، واستنزافاً من رصيدنا لرصيدهم ، فى الحاضر والآنى وفى كل الآفاق ، وتغيير ذلك لن

---

(١) السابق : ٧٤.

---

يكون إلا بنا ومن خلالتنا، وإلا فهو الهول الأكبر انتحاراً واندثاراً،  
وكأنتنا قبائل الفجر، أ والهنود الحمر، أو حيوانات ما قبل التاريخ  
... لامناص - إن لم يسفر فجر الحرية - من أن نتساقط  
كأوراق الخريف، وأن نتكسر كأجنحة هشة، في، مواجهة ربح  
صرصر عاتية ... يقول الإبداع

هزيمة لها العجب

يندى لها جبيننا نحن العرب

لاتسألوا أين الخل؟ .. وما العمل؟

إن الجواب عندنا

الداء والدواء بيننا

ما غادر أديارنا

مهما تكاثفت قوى معادية

مهما تعاظمت ... تجبرت ... تكتلت

وحاصرت بلاديه

فالعيب فينا .. ها هنا في أرضنا

مأساتنا ... تنبع من سلوكنا ... تمزيقنا

ضباعنا ... نحن العرب ...

لأننا مفرقون

---

لأننا مشيتون  
لا بد أن نرجف مثل أوراق الشجر  
ننام كالعصفور ليلة الشتاء والمطر  
مهددين بالخطر  
نظل مكذا  
كأننا دويلة من الفجر  
مهددين بالخطر  
حتى تقوم ثورة بأرضنا  
تزلزل العقول  
تغير العقول  
توحد الكيان  
وتخلق الإنسان  
وتبعث الهوية المطوية المنسية  
تعيد لي حريتي .. كرامتي  
تعيد لي الهوية ..  
وهكذا نهر الإبداع الدافق ، يندفع من منبعه إلى المصب  
لتكتمل دورته بالإصرار على الحرية، إن المبدع، في الإبداع -



---

قد انتاشه الندم ، وشامت بعينه كل غنائمه ، ومرت بذائقته  
انتصاراته العلمية والمادية وفتوحاته الاجتماعية ، إن قرها  
فادح وسياطها مدمية، إذ هي ثمن الاستسلام لمعاقل الطغيان،  
والانصياع للأوامر العلوية ، والخنوع بالصمت أو بالصمم؛  
مؤالاة أو مداراة لسفاحي الذبح والزج، ونخاسي البيع  
والتوقيف والتعذيب والسادية ، وقد التمس أنثاء ملاذاً من هذا  
الهول الأكبر، أولاً ، ثم التمس، ثانياً، في التصوف، دون  
جدوى، إذ هما ملاذان قد يشعران المبدع بالأثرة والإثم، لأنهما  
ملاذان ذاتيان، صادران - من حيث أدرك أو لم يدرك - عن  
هويته الإبداعية ومنازعه الإنسانية، وانصهارها - جميعاً - في  
خصوصية صدره عن ذاته وشمولية معاناته الهم الكوني  
بأسره .

ومن ثم كانت الحرية هي الملاذ النهائي الأعظم والأرحب ، لا  
لأن الملاذ الأنثوى جذب عقيم، أو لأن بحور التصوف موحشة  
ضحلة، وإنما لأن مطلق مفهوم الحرية يشملهما ويثريهما في  
المعاناة الذاتية لأي منهما، إن الحرية هي الإطار النوراني الذي  
يبرز الجميل والجليل، دون تعتيم أو نقص ، كما أنها إن أشرقت  
شمل سناؤها الأنا والآخر عبر الزمان والمكان .

والحقيقة أن منظومة المرأة والتصوف والحرية، التي رصدنا  
مخايلها في النصوص، براعم حية حتى الآن ، تقتضينا التأمل

المنتبه فيها ؛ ذلك لأننا نحسبها الوجه الفني الذي يجسد  
الإبداع فيه خصوصية تجارية وشمولية معاناته . ونحن - على  
ذلك - إزاء احتمالين: بتوكيد ذلك أو التهوين منه، عبر  
استشفافنا النقدي التذوقي للنصوص ، والتأمل في أي من  
المفردات الثلاث المنظومة ، أو في أي تكوين ثنائي أو ثلاثي لها  
قد يفضى بنا لانفساح الرؤية وشفافية التصور .

إن المبدع - في النص - نازع دوماً نحو المثال ، مرتحل -  
أبداً - صوب المطلق ، وقد يحمل موته في طيات حياته ، إنه  
يجمع بالفعل - في ترحاله صوب المجهول - بين الضدين في  
إهاب واحد. إنه يحلم بـ :

أنثى طاغية الإغراء<sup>(١)</sup>

- لكنها في الوقت ذاته :

تقتلني بسرير زفافي  
مثل العاصفة الهوجاء<sup>(٢)</sup>

إنه - إذن - الموت عشقا ، أو عشق الحياة حتى الموت ،  
أولنقل عشق الحياة لحد الاستشهاد ، أو الفناء في المحبوب .  
إنها :

أنثى من قلب الواقع<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان قصيدة " منزل الحبيب بعيد بعد الجنة " : ١٨ .

(٢) السابق : الصفحة نفسها

(٣) السابق : الصفحة نفسها

---

وهي - صدوراً عن جدل الضدين، اللذين هما في الإهاب  
نفسه :

### لكن تتجاوز شكل الواقع<sup>(١)</sup>

ومرة أخرى نجد أنفسنا تجاه الأنثى/التجريد/الرمز/الخلق/  
الواقع/ الاستشهاد، مجدولة جميعاً بصفيرة المزاوجة بين  
الأضداد:

لو قدر لي أن أعشقها

### أتدافع مدأخلاقاً يتواكب صوب الأبدية<sup>(٢)</sup>

إنها مطلق الأنثى ، مطلق الحب ، مطلق التوحد مع المطلق ،  
وليست أنثانا، الملموسة بحوائثيتها المباشرة، إلا الرمز الذي  
ارتضيناه لإدراك ماهية الأخرى المتسريلة بفلائل المجهول،  
المرتحلة فوق عباب التصور ، لكنها - شاء المبدع أم أبى،  
وبالأحرى شئنا نحن أم أبينا- لامحيد عن مجد عناقها وشرفه،  
إن قدر لأي منا أن يحيا ، هذا مع كامل الإدراك بأنها كأس  
سرمدية للعدوية المرة، أو للمرارة العذبة ، كأس إلهية كونية  
سلسبيل، هي لذة " فوق اللذة للشاربين، وبقاء بعد البقاء  
للموعودين » :

---

(١) السابق : ١٩

(٢) السابق : الصفحة نفسها

---

لو ذقت رحيق رخصابهما

لا أضمن أن أخرج حياً

فالموت أحب إليّ (١)

إننا هنا بإزاء الحياة الموت ، وجدل التقيضين لمطلق  
الكينونة :

حمقٌ أن أترك هذا الثمر العالق

ما بين الشفتين

فهناك سأحيا

فأنا الأشواق تحركني منذ سنين

كي أستوعب أسرار الحكمة

أسبر أغوار الغبطة

في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق صوفية (٢)

والذي يتعين الإشارة إليه هاهنا ، أن التعامل مع تجارب  
العشق الإبداعي من هذا النمط ، يقتضى ، من المبدع والناقد  
والقارئ ، غاية امتلاك شفافية التصور ورهافة الحس المتمثل  
والخلق ، وصوفية التلقى والتفسير جميعاً ، وافتقاد هذه الشرائط  
الفارقة ، كثيراً ما يفضى إلى ظواهر مؤسفة في

---

(١) الديوان : ٢٠ .

(٢) السابق : الصفحة نفسها .

التنظير والتطبيق، ينسحب قتامها على الخلق الفنى والنقد، فى  
أن معاً ، ومن قبيل ذلك ابتسار تمثل النصوص، والاكتفاء  
بالقشرة الجافة دون الغوص الحتمى على اللباب الغض؛  
لاكتشافه واعتناقه، وهذا، من أسف، مفض غالباً لمصادرة روح  
الجمال فى الإبداع ، ومن ثم اغتيال مواجيد الشعراء ، بل  
رميهم - أحياناً - بأوابد الكفر والتجديف.

وعلى ذلك فنحن حريون بأن نتلبث كثيراً أمام المعاناة  
الصوفية، فى تجارب خلق الحب هذه ، فبدون ذلك نتعثر فنسقط  
، وإن افتقدناه لن ندرك - بالتأكيد - سمو تلك المواجيد  
وشفافيتها ، بل قد تبدو، للنظرة العجلى غير المؤهلة للتأمل  
والاكتشاف، نمطاً من عشق الجسد البشرى الفانى، محدوداً  
بالشهوة، محكوماً بفناء حتمى لها ، إن المبدع - وفقاً للنص  
سابقاً ولاحقاً - طليق فى البحث عن المجهول ، جرىء جرأة  
الفنان الإنسان؛ الذى شرف بقبس من روح الخالق - جل شأنه -  
فى احتضان ملكوته ، وارتشاف أفويق نعمائه، مرموزاً إليها  
بالأنثى، والانتشاء بتفرد شموخ عظمتة - سبحانه - انتشاءً  
حميماً لاينقد ولايوصف ولايحد :

سأظل أفتش عن صاحبة العينين اللؤلؤتين<sup>(١)</sup>

(١) الديوان : ٢٠



---

إنه ، كما أسلفنا ، في رحلة كشف أبدية؛ يلتمس الجمال  
المطلق في ملكوت الله :

وسأخرج معها في رحلات كشفية  
نتجول ، نلعب ، نركض بين الأقمار  
نتحكم في سير الأقدار  
ونعود قبيل الفجر إلى غرفتنا القمرية  
تغمرنا النشوة والأفراح الوردية  
حيث الهمسات  
همسات العشاق الليلية  
وهناك سأطلب من ربّي  
أن يوقف عقرب ساعتنا  
لتدوم لنا تلك اللحظات الكونية<sup>(١)</sup>

إن الإنسان المبدع - بهبة من الله وإذن - يعيد خلق الكون  
بالفن ، ويقبس من روح الله؛ ليسبح في الآفاق ويلامس الأفلاك  
والأقمار ، يعدل في مسارات الأقدار ، وليس هذا هو الشطط ،  
إنما هو الذويان الصوفي في قدرة الموجد الأول؛ الذي يهب  
طاقة الخلق الفني لمن يشاء ، وإنه - جلت مشيئته - ليعطى حق  
التمني المستجاب، والقدرة النافذة التي لا ترد لمن أحب وعشق

(١) السابق : ٢١

---

واختار من عبادہ ، فاختاره الله واصطفاه .

ولسنا نحن الذين نقول .. إنما الشاعر - نفسه - هو القائل  
بأنه مجتهد يجتهد ، أو مجاهد يجاهد ، أو جاثٍ على عتبات  
التصوف ليحاول، إنه يرصد محاولات الدائبة الجسور بالإبداع  
والتنظير كليهما :

فأنا الأشواق تحركنى منذ سنين

كى أستوعب أسرار الحكمة

أسبر أغوار الغبطة

في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق صوفية<sup>(١)</sup>

وهل من مرفأ معلوم لاسكتناه أسرار الحكمة، واستجلاء

آفاق الصوفية، غير الذوبان في مباحج الإله ؟

ويقرر الشاعر لنفسه، وعن نفسه، بما يرتضيه من قول

سقراط على مائدة أفلاطون:

" نرى أنفسنا شيئاً فشيئاً قد سمونا إلى الجمال الكامل ..

نلم ضيائه ، عندئذ نحس أننا قد لدونا من الحب .. وفي الحق

ليس الحب إلا شغواً نبدأه بما فوق هذه الأرض من جمال ،

ومع ذلك فإن البصر مُنْعَقِدٌ، طول الوقت ، بالجمال المطلق

ما يزال يرتفع إليه درجة فدرجة ، فمن جمال

(١) السابق : ٢٠

---

الأجسام إلى جمال المشاعر ، ومن جمال المشاعر إلى جمال الأفكار ، وهكذا نتدرج في الإحساس بالجمال حتى نصل إلى المعرفة المطلقة؛ والتي هي إدراك الجمال المطلق ، ذلك المثال الخالد الذي تمنح مشاهدته الحياة قيمتها " (١)

ثم نراه يوثق المنحى الأرسطى، في امتزاج المعشوق وعبق الجمال الإلهي المطلق، بمكانة بياتريس من دانتى حياة وإبداعاً، وباتحاد الواقع البشري والمثال الإلهي في تجربة طاغور الصوفية والإبداعية والواقعية جمعاً (٢) ثم بصنيع الشيرازي في ديوانه ( غزل ) ، " إذ تكشف قراسته عن روح بالغة الحساسية والشفافية ، يتدفق من خلالها كشلال هادر ، وتتفجر فيها مشاعره كبركان ، وكأنه يصدر عن معين لا ينضب من الحب الذي يتجاوز به كل شيء ، حتى لكأنه النهر الذي يفجر الحياة كلها وما بعد الحياة ، وتجدد نفسك، وأنت تقرأه، تسترسل في عاطفة من الحنين الدافئ، الذي يصل الأرض بالسمااء ويرتقى إلى مراحل من السمو والصفاء تقربك من الله " (٣)

ثم لا يلبث أن يقرر لنفسه، وعنهما، في أعقاب ذلك : " وهذا

---

(١) تقديم الديوان : ه

(٢) السابق : ٧

(٣) السابق : ٩

الاتجاه في شعر الحب هو الذي أغنانى حساً وروحاً، وكان له أثره الكبير في تكويني على المستويين: الإبداعى والنفسى ، فثمة التقاء روحي بينى وبين هؤلاء العظام من الشعراء؛ الذين ظلت صلتهم بالحياة ليست مجرد صلة الاستطلاع العلمى أو المنفعة المادية؛ بقدر ما هي صلة تقوم على الحب، مع قدر كبير من الشعور بالفرح والسلام ، وتمنيت - يوماً - أن أخطو خطوة مع هؤلاء على الطريق ، وأن أحاول - ما استطعت - أن أمشى معهم، وأسير فى ركابهم، لكنى - مازالت - كالغواص العاثر الحظ، فلم أستطع أن أصل - بعد - إلى ماوصلوا إليه من الدر واليواقيت ، ولكنى سأظل واقفاً علي أعتاب هذا الباب " (١).

وفي همسات المبدع ، التي هي عندنا وسطية بين التنظير والإبداع، يهمس لأرواحنا "كثيراً مانصلى ونحن لانشعر أننا نصلى ، وتلك أعمق صلواتنا " (٢) ويهمس أيضاً: " شجرة المعرفة جذورها في الطين وفروعها في السماء " (٣) ، ويهمس: «الشاعر يرى فى يقظته ما يراه سائر الناس فى أحلامهم» (٤) ويهمس: " بين يديّ لآلى كثيرة، كل لؤلؤة منها تختفى وراء سجن صدفي ، ما أقسى صدقاتي ... إنها تحجب عني لآلى ، فكم

(١) السابق : ١٠

(٢) الديوان : همسات : ١٢٤

(٣) السابق : ١٢٥ .

(٤) الديوان همسات : ١٢٩ .

---

عالجت أبوابها الحديدية فاستعصت عليّ ، ترى .. متى  
أستطيع أن أرى وجه لآلئى" ؟<sup>(١)</sup>

ويهمس : " أنا يا إلهي نواة جوفاء ! أتوسل إليك يا إلهي ألا  
ينكسر جداري وأنا فارغة . أمهلنى حتى تأتيني ذات من ذواتك  
العلوية ، فتملأ فراغي وظلمتي ، ثم تحطم بيديها جدارى وتتعالى  
دوحة مباركة الظل "<sup>(٢)</sup> ويهمس : أنا القلق ، المنهك الملول ،  
أريد أن أتنقل ، أن أترك المكان ، أن أخاطر ، أن أعشق كل  
شيء ، أن أعشق ، أن أتحول إلى ضباب لامتزج بالموجودات .  
وأتسلل إلى ثنايا الكائنات .. ليس الطعام والشراب غذائى ،  
ولنما غذائى حبات تزرع في أعماق القلوب ، ثم تصبح شجراً له  
ثمر ، وهذا الثمر هو أعنابى .. أعنابى التي أعيش على  
رحيقها "<sup>(٣)</sup> ويهمس : " أنا الجوهرى المفلس .. مناجمى  
خاوية .. غير أنى سأظل واقفا عند أعتاب هذا الباب : .. فقد أعثر  
- يوما - فى ترابه على ما يضى وصدرى من الدر واليواقيت ،  
ولن يطول احتمالي ، فإننى سأسعى جاهدا ، وربما استدعت أن  
أملأ جعبتى فى يوم قريب "<sup>(٤)</sup> ، ويهمس : " سأسلك الطريق الذى  
يجعلنى غنيا .. سأكون فى غنى قارون ، لأننى عقدت

---

(١) السابق : ١٣٠

(٢) السابق : ١٣٢

(٣) الديوان : همسات : ١٣٤

(٤) الديوان : همسات : ١٣٤



العزم على السير إلى كنوز المحبة التي لانهاية لحسنها، ولو أن  
مئات السائلين - من أمثالي - رغبوا في غنى قارون، وجاءوا -  
معي - في نفس الطريق ، لعادوا وهم يرددون لى الدعاء ، لأن  
قلوبهم المحترقة سوف تتفجر منها الجداول.. الجداول المتدفقة  
بالخير ، ذلك لو أنهم ساروا معى فى نفس الطريق..... ، ولكى  
تثمر الشجرة لابد من أن نذهب ونبذر ، فلم يعد من الحكمة أن  
يظل غبار أجسادنا حجاباً لأرواحنا، يحجب عن بصيرتنا السبب  
الذي من أجله جئنا .. ومن أجله نعود .. والسبب - في اعتقادى -  
هو أن نبذر الحب .. نعم: الحب " (١)

بيد أن المبدع لم يكتف بالوقوف على الأعتاب ، وإنما  
استجمع عزمته الكونية، وطاقته النفسية والإبداعية، وطرق على  
الأبواب، لابتكتا يديه ، بل بمجامع قلبه الظامى، وروحه الطامح  
الجسور ، فانفسح له الباب بعض انفساح، فاجتاز اجتيازاً  
وجلاً، قلقاً، حائراً، مبهوراً يؤذن بالوصول الذى لما يكتمل بعد  
... ومن يدري .. لعل البهجة الكبرى والمسرات العظمى ،  
والكنوز التي ما اكتحلت بها عين ولا تملت منها روح ، أقول : لعل  
ذلك كله منوط بمراحل الطريق، مرحلة، فمرحلة، ومابها من  
غيمات ندية، وواحات ثرية، وثمار دانية، وينابيع دافقة شهية ،  
وليس منوطاً بنهاية الطريق فحسب .

(١) السابق : ١٣٦

إن الفنان - فى الفن - على بيئة تامة من واقعه الحلم ، أو من حلمه المعيش؛ هذا الذي يجسد جدلية النور والنار ، الروح والصلصال ، ويجمع الضدين ظاهراً ، المؤتلفين جوهراً ، فى واحد ، وإنها بالفعل لعظمة العظمت أن يقرر الخالق هذا للإنسان وأن يتقبله محباً محبوباً ، وأنه - بسبب ذلك ، ولشرف إنجازه - تميز فى سلم الكائنات ، حتى على الملائكة أسماها ، إذ هى أحادية التكوين بلانار ولاصلصال . إنها بلاصراع ولاضد للخير فيها ، وعظمة الإنسان أنه جدلية الكل فى واحد .

قدرى أن أحيأ محكوماً بالحلم ،

ومجبولاً بالأرض

أى ما يجرى تحت القدم

لا ما يمشى فوق الرأس

وأنا فى هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الفصن

وبرغم ضياعى فى العتمة والسجن (١)

فأنا موصول بالله

ووثيق صلات بالجسن (٢)

بيد أن طريق المجاهدات محقوف بالزنايق والأشواك ،

(١) السابق : قصيدة " منزل الحبيب بعيد بعد الجنة " ، ص ٢٢

(٢) الديوان : ٢٢

---

موصول بالمدو بالجزر، موسوم بالمعاناة ، إنه الذاهب الآتي  
والمانح المانع:

فيا زهرة الياسمين  
لم البعد ؟ كوني قريبة  
فأنت الحياة ... وأنت النجاة  
وأنت الحبيبة  
تعالى إلى ولا تندمى  
فمن ذا الذى أرتجى رحمة  
إذا أنت لم ترحمى ؟  
أدق على حائط الليل .. لا تسمعين  
ولا تفتحين  
لم البعد ؟ ... كوني قريبة  
علي شفتيك طريق الخلود  
وسر الوجود  
أخيرا .. وجدت الطريق  
عرفت الحقيقة  
تمنيت ألا أضيع دقيقة  
سأركض ركضاً

لأنى اكتشفت الحقيقة  
سأركض ركضاً  
لأرقى إليك وأبقى لديك  
أريح جبينى على ساعدك  
لأنى أحبك  
أيقنت أنى  
إذا ما ضمنت يوماً لصدري  
سأبعث حياً  
بكل اليقين سأبعث حياً<sup>(١)</sup>

إن الثنائية المتوحدة، أو الضدية المتألفة، تطل علينا هنا، دون خفاء، إنها متمثلة فى الفراق الكائن وفى القرب المشتبه، وفى الرحمة المطلوبة الممنوعة، وفى الطريق على حائط الليل دون سماع أو استجابة، وفى البعث الذى لا يطلبه إلا من ابتغاه، بعد إذ باشر جليدية الموت.

وهكذا نرى الطريق الذى طرقه المبدع بجماع الحب، وسكب عليه قرباناً من رحيق القلب، نرى هذا الطريق ينفس قليلاً ليجتاز الشاعر بعض اجتياز، لكنه لا يلبث أن يلوب حوله فى

---

(١) السابق : من قصيدة : أراك فأتجو من الموت : ٣١.

---

أحيان كثيرة، ليبقى هكذا : مالكا مملوكاً لهذا السعى الأبدي  
الدؤوب، الذي هو سر الأسرار ونبع المسرات .

ولنتأمل كيف تتخلق النشوة الكبرى في الإبداع محمولة على  
ألق الأنثى من التقاء الأضداد واتساقها وتواصلها، في سحر  
بوتقة العشق العظمى ، إن الأنثى هنا محمولة على المدلول  
الفيزيقي والميتافيزيقي، مضفوفين في جدلية واحدة، ولا يثبت  
الإبداع لدى الشاعر، عبر هذا السياج العطرى، إلا بصور  
تخلق منها أصدادها ، لالتصادرها ، بل لتتصهر فيها ،  
ويصاعد منها - جميعا - نسق الإنسان نفسه المجبول من ضدين .  
والأنثى ذاتها بمدلوليها الفيزيقي والميتافيزيقي، ينبجس منها  
نسق التواصل العشقى الحميم، المنبجس من الغياب والعودة  
والبقاء والممات والفرحة الحقة والمعجزة الحلم والكينونة في  
اللوح المحفوظ ، قبل وقت التسميات ، والقتل والإحياء ،  
والإحياء والاستشهاد، واستنزاف العمر، وانسياب العطر، في  
الميقات نفسه واللحظة السرمدية ذاتها :

كيف سمرائى جاءت ؟ كيف عادت

فرحة العمر وإحدى المعجزات<sup>(١)</sup>

---

(١) الديوان : قصيدة " لاتغيبي " : ٣٣ .



---

نتفق، ولا شك، على أن العودة لا تكون إلا بالانصراف  
والغياب، والفرحة المعيشة مغايرة لمعجزة الحلم، ويستمر  
المزج التوحيدي بين الأضداد :

لحظة ليست ككل اللحظات

لحظة تبقى إذا العالم مات

لحظة في اللوح كانت قبل عصر التسميات

صوتها الحلو الذي يقتلني

سوف يحييني مئات... ومئات

فأنا أحببت واستشهدت

واستنزف عمري قطرات<sup>(١)</sup>

إن المبدع، الصادر عن رؤى توحيدية بين المتناقضات ،  
يقينا روحياً منه بأن الكل نهاية المطاف في واحد ، لا يكتفى  
بتوكيد ذلك على أجنحة الإبداع في الجزئيات ، بل هو مصر  
علي توثيق ذلك بلغة الأداء في الكليات ... وإنما نراه لا يصدق  
نفسه، ويبادر، لالتصحيح مساره، وإنما لإكماله إن بدا منه غير  
ذلك ... إنه يضع بين جوانحنا هذا الشوط من تجربته في  
مقاطع ثلاثة هي :

---

(١) السابق : الصفحة نفسها

---

كم من الأيام تمضي  
وأنا أشواق ، كم أشواق ، لأحظي برى ..  
فإذا الأيام تصفو ، وإذا الوقت ندى ..  
وإذا الأفراح مثل الغيث تنهل على  
إنها سمرائي الحلوة قد عادت إلى  
ناولتني يدها في خجل  
فتلهفت لكى ... أملأ منها راحتي  
أه يا أجمل حلم ساقه الله إلى  
كل شيء ها هنا ملك يدي<sup>(١)</sup>

\*\*\*\*

وتراءات مثلما يطلع فجر  
وتهادت كالحمامة  
طلعة تندی نعومة  
ووسامة  
وعلى الوجه الحريري ابتسامه  
وتلاقت شفتان  
كانتا تر تعشان

---

(١) الديوان : ٢٤

---

قوضتكم الأبعاد أبعاد المكان... والزمان (١)

\*\*\*\*

وعيونُ أينما نحنُ جلسنا  
تحتويني كينا بيع حنانٍ  
أرشف الرشفة من بُنُهما  
أم تراني أحتسي من حدها هذا النبيذ الأرجواني  
أعينُ قد ألهمتني  
رعدة الشعر وإبداع القصيدة  
كلما أبحرتُ في أمواجها  
زودتنى بثقافاتٍ جديدة  
فعلى أهداب عينيها حكايا من أساطير القرون  
مَضَتْ الأيامُ ، بل تمضي السنينُ  
قبل أن أقرأ ما تكتبه هذي العيونُ  
قبل أن تأتي إلى هذا المكانُ  
لايساوي العمر شيئاً والزمانُ  
إنها أنتِ التي قد فجرتُ ساعات عمري والثوانُ  
قبلها لم أعرف النار التي تغتال هذا القلب تجتاح الكيانُ

---

(١) السابق : ٣٥

لم أكنُ غير هباءٍ ورمادٍ ودخانٍ  
كنت منسياً ومغموراً ومفقوداً الحنانُ  
كنت قد ضيقت بأيامي وبالعيش وقاراً واتزاناً  
صرت مثل الطير ، مثل الريح ، مثل الخيل منساب العنانُ  
خبروني .. كيف أصبحت بهذا العنقوان ٩٩ (١)

إن الرؤى هنا سمحة، وشموس الوصل والتواصل مشرقة ،  
والمعشوقة / الواقع / الحلم / فى أوج تجليها، وأسخر عطائها  
للعاشق الوامق ، ويكفيها. لنتمثل ذلك - أن نثبث شيئاً إزاء  
شرانق الدلالات الجزئية تتفتح وتنثال لتنسج وشاح الحب  
الحريرى الكلي هذا ، لتأمل الجزء مضافاً إلى الكل، فيما  
أداه الإبداع:

«الأيام تصفو... الوقت ندى... الأفراح تنهل مثل الغيث...  
إنها سمرائي الخطوة قد عادت إلى... ناولتنى يدها... أجمل حلم  
ساقه الله إلى... كل شيء هاهنا ملك يدى... تراءات مثل مطلع  
فجر... تهادت كالحمامة ، طلعة تندى نعومة... ووسامة ، وعلى  
الوجه الحريرى ابتسامة... وتلاقت شفتان... وعيون تحتويني  
كينابيع الحنان... أرشف من بينهما... احتسى من خدها هذا  
النبيذ الأرجوانى . أعين تلهم الشعر وإبداع القصيدة... كلما

(١) الديوان : ٣٦

---

أبحرت في أمواجها زودتني بثقافات جديدة ... أنت التي فجرت  
ساعات عمري ... قبلها لم أعرف النار... صرت مثل الطير مثل  
الريح مثل الخيل ... كيف أصبحت بهذا العنفوان؟

بيد أن شوط المواجهيد لا يكتمل بالشطر دون الكل، إنه  
لا يكتمل دون التقاء صلابة الواقع ومثالية الفن، وتوحد  
المجاهدة الصوفية . لا بد - إذن - من جدل الواقع والحلم واللذة  
والألم والنور والديجور والماد والطمى كى تتعانق الأضداد، ويتم  
اتساق الإبداع ومصداقية المعاناة ، ومن ثم يتخلق الغيم  
رقرقاً كالدمع ، وتلتئم فى المواجهيد الملذات والمواجه ، وهى  
تأتى على أجنحة المقطع التالى، لالتؤلُم أو تدمى ، بل لتعطى  
التجربة الفنية شعار الفنان، محمولاً على توقداته الصوفية  
الموحدة بين الأضداد:

### هذه الفتنةُ دنيا مستحيلةُ

فمتى يُسمح لى أن أرتوى من هذه الخمر الأصيله؟

ولماذا أنا محرومٌ ومعزولٌ عن الدنيا الجميلة؟

ولماذا ليس تجدى غاية فى القرب منها أو وسيلة؟ (١)

إن المقطع الأخير، هذا، محدود، إذا قيس إلى المقاطع  
السابقة، بيد أنه مركز غاية التركيز بحيث هو - عندى - كافٍ

---

(١) السابق : الصفحة نفسها



---

تماماً ليقيم التوازن النوعي، من حيث ضديته للمقاطع السالفة  
جميعاً، ولنتأمل ماتفجره كليات لغة الخلق لتكريس استحالة  
التواصل وتأبى مباحج تلك الفتنة، عبر توكيدية الجملة الإسمية،  
مبدوءة باسم الإشارة، ومخبراً عنها بالدنيا المنعوتة  
بالاستحالة، في قول المبدع : " هذه الفتنة دنيا مستحيلة : ثم  
لنتأمل الدلالات النفسية المكثفة بدوامات الحسرة والحيرة  
والثلف والألم والحرمان واستشعار العجز، محمولة كلها على  
متواليات ثلاث من التراكيب الاستفهامية إذ يقول :

فمتى يُسمح لي أن أرتوى من هذه الخمر الأصبيلة؟

ولماذا أنا محروم ومعزول عن الدنيا الجميلة؟

ولماذا ليس تجدي غاية في القرب منها أو وسيلة؟<sup>(١)</sup>

والاستفهام إن هو إلا تخليق لعنفوان وطأة المحتوى الفني  
والإنساني على نفس المستفهم، بحيث لا يجد مناصاً للتخفف  
شيئاً مما يجد إلا بطرح تساؤلاته ودواعي حيرته وألمه وعجزه  
على الملأ.

ولعلنا حريون، إذ نحن بحضرة هذا النمط من شعر العشق  
المحروم الموغل في بحار الصوفية المجدول من جهامة الواقع،  
وشفافية المثال، لعلنا حريون بالأثني بغير انعدام يقين الشاعر،

---

(١) الديوان : ٣٦

إلا في معاناة روحه وتعطش وجدانه ، وانشطار كيانه بين قتامة  
الممكن المتاح ، ووسامة المستحيل غير المباح ، ومن ثم فهو  
يصلنا محمولاً على رتل ، ليس من صنع التساؤل فحسب ، بل  
أيضاً من صيغ الشرط المؤكدة لعذاباته ، وصيغ أخرى مكرسة  
لابتهالاته وتوسلاته ، وقصيدة "لاتغيبى" ، التى نعاشها ، تتمثل  
في عشر مقاطع ، يطالعنا في الأربعة الأخيرة منها - والتي  
ميزها رقم (١٠) - ثلاثة استفهامات ، فضلاً عن ثلاثة أخرى فى  
المقطع السادس المثبت أنفاً ، ويطالعنا أربعة شروط مؤكدة ،  
وواحد للامتناع ، وسبع من صيغ التمنى والالتماس والتوسل ،  
ومؤدى ذلك أن الشاعر - كما نبهنا - غير واثق في غير معاناته  
ومجاهداته ... يقول :

- (إن تغيبى) اليوم عنى

(ضاع) كل العمر منى

(لاتغيبى)

كل يوم أنت (تمضين وأبقى)

لست بعد اليوم أقوى

(لاتغيبى)

\*\*\*\*

أه لو تدرين ما معنى الوداع ... الضياع

---

وليال ينهش الحرمان من لحمي وتقتات السباع ؟ .

( إن تغيبني يتهاوى الحلم في طيات ريح عاتية )

إنها ( إن عصفت بي طوحنتني )

وكمثل الذكريات الخالية<sup>(١)</sup>

كومتني في زوايا الأقبية

( لاتغيبني )

( هل من المعقول ) أن نمضي في هذا الهوى كالفرباء ؟

( أم من المعقول ) أن يبقى الهوى حيا بلاقطرة ماء ؟ .

( فلماذا أنا مجنون ) وعيني لا ترى غيرك من بين النساء ؟

( لاتغيبني )

( ليتني ) أقدر أن أدنو من ثغرك أكثر

إن حبي لك أقوى من مسافاتى وأبعادى وأكبر

وهو غبت أو قربت ثابت لا يتغير

( لاتغيبني )

( إن تغيبني اليوم عنى )

ضاع كل العمر منى

( لاتغيبني )

---

(١) السابق : ٣٨

---

أما تساؤلات المقطع السادس فهي لماذا ( فمتى يسمح لى  
أن أرتوى ؟ ولماذا أنا محروم ومعزول ؟ ) (ولماذا ليس تجدى  
غاية ؟ ) ، واستفهامات المقطع العاشر هي : «هل من المعقول أن  
نمضى فى هذا الهوى كالغريباء» ؟ «أم من المعقول أن يبقى  
الهوى بلاقطرة ماء» ؟ «ولماذا أنا مجنون» ؟؟ .

والشروط المؤكدة للمعاناة هي : «إن تغيبى اليوم عنى ضاع  
كل العمر منى» ، «إن تغيبى يتهاو الحلم» ، «إنها إن عصفت بي  
طوحتنى» ، «إن تغيبى اليوم عنى ضاع كل العمر منى» . وشرط  
الامتناع المؤكد بدوره للمعاناة هو : «آه لو تدرين مامعنى  
الوداع .. والضياع» .

أما صيغ -الالتماس- المتوسلة المتمنية فهي : «لاتغيبى» -  
مكررة ست مرات ، وقوله : «ليتنى أقدر أن أدنو من ثغرك أكثر» .  
وكما يدل الاستفهام على وطأة المحتوى ، وامتلاك الحيرة والقلق  
أنفاس المبدع، يؤدى الشرط - المؤكد والممتنع، بمضامينه  
الموجودة بالنص - دلالة حرمان الشاعر من محتواه ، وهي  
الدلالة ذاتها التى أدتها أساليب الالتماس المتوسل بأساليب  
النهى الستة ، ثم بأسلوب التمنى المباشر .

وهكذا نرصد منظومة المرأة الحب ، والتصوف، والحرية،

---

تتنفس في أغلب قصائد الديوان طولها وقصيرها، ولا تخطئ إن قلنا إنها تكاد تشملها ، وأن الديوان - في سمته الأساسية - إيقاعات إبداعية عليها ..

إن منظومة المرأة والتصوف والحرية جذع الإبداع الضارب في كينونة المبدع بجذوره ، ولامناص من أن تتشكل فروع الشجرة وأوراقها بالخصائص النوعية للبذرة والجذع، والجذور، ونمط الغذاء، الذي هو نمط التجارب العينية للشاعر وانصهارها - جميعاً - في بوتقة خصوصية الصدور عن الذات وشمولية الانفتاح على الكون، باعتبارهما توجهها نفسياً وفنياً نهائياً للمبدع.

وكما أن فروع الشجرة تختلف طولاً وقصراً رغم انتمائها لسمات حاكمة واحدة ، كذلك كان الشأن في قصائد الديوان من حيث انبثاقها من نبع واحد ، ودورانها - من ثم - في فلك منظومة المرأة والتصوف والحرية . ولا يصادر هذا، كما نبهنا، تفاوت الأقنعة، أو اختلاف الكيفية والدرجة التي تتجلى بها المنظومة من نص إبداعي لآخر .

ولقد بدأت حوارى النقدى بما يتعين على الناقد أن يحاور به الإبداع ، ولم أكن مزوداً بغير نزعة الكشف والاكتشاف



---

والاستشفاف المستذوق ، وبنفس القدر كنت مجرداً من الرغبة المتسلطة في التحكم واقتسار الأحكام واستعباد النصوص .  
ولعلّي أملك شجاعة الاعتراف بأنني لم أفترض ، أو أتصور، أن ثمة رؤى كونية عميقة تنتظم الديوان، حين اشتغلت بنصوصه - كاملة - لأول مرة .. صحيح أن أواصر الأكاديمية والإنسانية بالشاعر وثيقة ، وصحيح كذلك أنني تأملت في قصائد متفرقات من إبداعه، في سنى العمر المختلفة ، بيد أن ذلك كله ما كان ليقف بي إلا على تخوم الرومانسية، الكلفة بمفردات الطبيعة منصهرة بالجمالية الإنسانية المرفهة، باعتبارها مفتاح الشخصية الفنية للمبدع، وسمتها الغالبة ، وقد تثبتت من ذلك كله، ووجدته صحيحاً، حين عاشرت الديوان، كاملاً، معاشة نقدية تذوقية جمالية، في أن معاً ، لكنني لم أجده مقصوداً لذاته أو منبثاً عن غيره ، وإنما عضوى الصلة بالرؤى الأشمل والأرحب للشاعر ، موظفاً توظيفاً فنياً في لغته الشعرية .

وأعترف بأن غير قليل من النصوص قد خدعني عن نفسه خداعاً فناً جميلاً، إذا كانت بداياته تطوحنى بعيداً عن حقيقته ومحصلته النهائية المتسقة، والمنظومة الثلاثية أنفة الذكر: كثير من النصوص رصدت - ليس في بداياته، فحسب، بل في غير قليل من مقاطعه - روح الرومانسية المحمولة على مفردات

الطبيعة والنزعة الجمالية الإنسانية ، ولأنتى - كما أسفت -  
لأملى على النص، بل استلهم منه ، تمثلت النصوص خلقاً فنياً  
لتجارب عاطفية حميمة، تتمحور - تماماً - حول صلة الرجل  
بأنثاه فنيا وواقعياً ، ولكننى كنت لألبت أن أتلصص تعارضات  
ومسافات وتناقضات لايزيلها ويبدلها، انسجاماً واتساقاً، إلا أن  
تكون التجارب العاطفية تلك أقنعة فنية ، أو معراجاً يتسنمه  
المبدع كي يحل بحضرة الحرية معشوقته الأبقى والأبهى  
والأسمى .

يقول الإبداع :-

عند الربيع مع الزهور

وقرب أعشاب الغدير

سيعاود العصفور نقرته لسنبلة الشعير

وستنتشي كل القلوب

من الكبير إلى الصغير<sup>(١)</sup>

بل سوف توشك أن تطير

كذاك شرنقة الحرير

قد هلت وتفتحت

مشتاقه للحب ... للكون النصير

(١) الديوان: قصيدة " بلاشطان " : ٤٠

---

وجميع من في الأرض يفتح قلبه للآخرين  
ويروح يبذل نفسه للعابرين  
يعطى بكل سماحة ... يعطى الكثير  
فالعشق والغفران كالمطر الغزير  
وكأنما الدنيا تسير كما نسير  
وكأنما وصلت مشاعرنا لمفترق خطير  
فالكل يعرف أنه قد مات عهد الزمهرير  
وتدققوا في نشوة يسعون للزمن المثير  
للقاء حبهـم الكبير  
يتسابقون ... مهالين  
فأله في عليائه قد بارك الحب الكبير  
وجميعم بجوار مخدعه الوثير  
في زورق الليل المفتح بالعبير  
يتعانقون ... ويتعمون  
في زورق الليل المضمخ بالعبير (١)

يرصد النص في مقطعه الأول، هذا، تجليات الربيع في الكون  
: زهوره وأعشابه وغدرانه وعصافيره وسنابله وشرانقه،

---

(١) الديوان : ٤١.

---

وفى البشر أجمعين، وقد شملهم العشق، فاستظلوا بالمودّة  
والصفح، وتبدلوا إلى الأفضل ترجمة لانتقال الطبيعة من  
الزمهرير المرير إلى الربيع النضير، لقد تجلى الخالق - سبحانه  
وتعالى - فى البشر بلمح من ملامحه السنية، هو الحب  
والغفران، فتصافوا وتعانقوا، وتسابقوا للارتقاء فى صدر  
الربيع المعطاء البهيج، إذ باركه الله وباركهم فى معيَّته .

نحن هنا بإزاء مشاعر رومانسية، يوقعها الشاعر على سلّم  
إيقاع الكون إبان بدايات الربيع ... ونحن، إذ نتأمل لغته  
الشعرية، سنلمس مدى اللحمة بين تجربته الفنية وبين تصوير  
حلول الربيع فى الطبيعة والبشر، تتمثل فى عنوان القصيدة "  
أشواق بلاشطان" وفى قول الشاعر :-

وتدفعوا فى نشوة يسعون للزمن المثير

للقامح بهم الكبير<sup>(١)</sup>

يتسابقون مهلين

فأله فى عليائه قد بارك الحب الكبير<sup>(٢)</sup>

باستثناء ذلك لانجد - فى المقطع - مايجاوز تصوير بهاء  
الربيع ورونق حلوله فى الطبيعة والبشر . غير أن الإيحاء الدافع

---

(١) السابق : الصفحة نفسها

(٢) الديوان : ٤١ .

---

بالمتملقى إلى التأويل ورصد الرموز ، لا يلبث أن يتجلى في  
المقطع الثاني إذ يقول النص :

وستفتح العذراء نافذة وتنتظر الرفيق  
أمل يدغدغ روحها  
أمل يقول بأن فارسها الوسيم على الطريق  
وتظل ترقب صورة لحبيبها فوق الجدار  
وجميع ما فيها انتظار  
فخطوط وجه حبيبها  
منسوجة في قلبها  
مفسولة بدموعها  
وعيونها نبعاً حناناً ... تواقتان  
لعشية ريا الهوى  
أزلية الأبعاد والصبوات  
تعرف للمنى  
وتفوح في أفق من اللذات  
فقوامها منظومة تحكى القصائد أغنيات  
ميادة الأعطاف تقطر نشوة



## خطواتها كالعزف كالنغمات<sup>(١)</sup>

تطل علينا، هاهنا، من نافذتها، عذراء بانتظار الحبيب، وقد أوردق بروحها أمل اللقاء وامتلكها الشوق، إذ تمثلت ملامحه المكنونة بالقلب والمرسومة على جدار الغرفة. إن دموع العذراء عذراء، كلما انسكبت، تعبيراً عن قلق الانتظار، وتصويراً لفرح اللقاء، الذي اكتحلت به العينان شوقاً وحناناً، وموعده المنتظر مساء طرزه الحب وعبقه العطر ويمتد به الزمن خارج إطاره من الأزل إلى الأبد .

نسأل دخیلتنا عن عذراء هذا المقطع : تراها عذراء الإنسان بحوائيتها وواقعيتها أم قناع لقيمة مطلقة، لاتبث أن تتكشف وتتكشف، كلما أوغلنا في احتضان النص ؟

وأتصور أن المبدع نفسه لو سئل هذا السؤال - في إطار المقطعين السابقين - لما ملك لنفسه ، ولالنا، إجابة شافية ، ذلك لأن العذراء الحوائية التي تفتحت مشاعرها للحب وانتظرت بشرفتها مجيء الحبيب ، يمكن أن تكون تنوعاً جمالياً لتصوير انسكاب ترياق الربيع في الكون له أزهير وأنهاراً وأطيافاً وبشراً ، بيد أن هذه العذراء تحتل - في ضوء النص، ودون تعسف - أن تكون معادلاً موضوعياً لقيمة كبرى منتظرة

(١) السابق : ٤٣ .

منتظرة، إن المعنى المجرد، الذي قد ترمز له هذه العذراء، لن نتقل من الوجود الافتراضي، بالقوة، إلى الوجود الحقيقي بالفعل، إلا بوصول ذلك الفارس المنتظر الذي بوسعه أن يحول التجريد إلى تجسيد ، وبوسعنا - من ثم - أن نرصد العذراء، منتظرة منتظرة، وكذلك الفارس بدوره، منتظراً ومنتظراً .. ويقول النص في جدلية التقاء العذراء والفارس، في إطار العشية المرتقبة، إنها عشية أزلية الأبعاد والصبوات تعزف للمنى وتغوص في أفق لا يحد من الذات ، ويقول كذلك ، بما لا يحسم الدلالة على العذراء أم على عشية التقائها بفارسها المنتظر :

**فقوامها منظومة تحكي القصائد أغنيات**

**ميادة الأعطاف تقطر نشوة**

**خطواتها كالعزف كالنفحات<sup>(١)</sup>**

إن زمن اللقاء المنتظر، هذا، زمن أزلى في النص، أى لا بد أن يكون أزلياً أبدياً في الواقع الفني للمبدع ، فهل هو زمن الحب البشري بين الرجل الفارس والعذراء الحواء؟، أم يتجاوزه قليلاً أو كثيراً ؟ وهذا القوام المنظومة والأعطاف الميادة بالنشوة، والخطوات العازفة ، تراها لغة المجاز والصورة الفنية ، أم لغة التصوف ورموزه المحملة بما يجاوز

(١) الديوان : ٤٣.

---

الدلالة المباشرة والصورة جميعاً ؟

فلنوغل - إذن - فى احتضان النص لعله يبوح بالمزيد من أسرارہ:

ليلُ المحب تدفقُ وهيامُ

شلالُهُ باكي العيونِ

ووجههُ بسامُ

وعلى الأصابع ريشةُ

وعلى الشفاه تساؤلُ

سيّانٍ طال ظلامه أو لم يطلُ

نار الهوى فى وجنتيه تشتعلُ

نبح يعرّب فى الوريدُ

أقوى من القدر العنيدُ

فأقام سلطان الهوى

لا شيء ينفع أو يفيدُ

بل ليس تملك أن تريد ولا تريد<sup>(١)</sup>

لا يكتفى الإبداع؛ إذ يأخذ بمشاعرنا وذائقاتنا إلى باحة القيمة

---

(١) السابق : الصفحة نفسها .

بقدر ما يباعدنا، شيئاً فشيئاً، عن وعثاء المباشرة ، لا يكتفى في هذا المقطع بالمرج بين المحب والمحبوب ، إنما يسعى، كذلك، عن طريق الالتفات النفسى، إلى إشراكنا مباشرة في زخم التجربة ، وإني لأقول - مرة - إن هذا - لدينا - هو صنيع الإبداع النصي الذي نحتضنه الآن ، إذ من المستحيل استشفاف ما جاشت به نفس المبدع، -مرحلياً أو نهائياً، وقت ارتماؤه كلياً فى حُمياً الإبداع، النص ينص على محب تدفق ليله بالهيام ، واتسم سمته باتساق الأضداد فى جديلة واحدة ، إذ هو شلالى الدمع، مرتعش الأصابع، يرتجف الشفاه بحيرة التساؤل ، لكنه - فى الآن نفسه بسام - الوجه ، وتوظيف الإبداع لكلمة " المحب " أدى لدينا مفهوم العذراء المنتظرة المنتظرة والفارس المنتظر المنتظر ، فكلاهما - وفقاً للحقيقة الشعرية والنفسية - محب محبوب فى آن معاً ، ويقفنا الإبداع على أن العذراء، أو الفارس، أوهما معاً ، لم ينيا عن التساؤل كل منهما عن الآخر ، وعن المصير الواحد الذى لا يكون إلا بالتقائهما وانصهارهما، وسواء ظال ظلام الشتات المفرق بينهما أم قصر ، فالرغبة الساعية لتكريس الكينونة بالتئامهما متأججة مشتعلة ، إنها تيار دافق فى مجرى الحياة يجابه القدر العنيد المناوئ ويهزمه ، إنها جبروت الحب الذى يارائه :

لا شيء ينفع أو يفيد  
بل ليس تملك أن تريد ولا تريد (١)

لاتملك أنت ، ولا أملك أنا ، وبالقسط لانملك - جميعا -  
لأنفسنا حولاً عن الخضوع المستسلم لسلطان ذلك الحب  
القاهر.

فأى هوى مطلق هذا الذى يشد الحبيب للمحبوب . لا بل  
يذبيهما إذ لا يكون كل منهما إلا بالآخر ومعهم ومن خلاله ... وهذا  
أيضا شأننا ، شأن البشر جميعا فى مواجهة هذا السلطان  
القاهر الذى يسعى لامتلاكنا ونسعى لامتلاكه كى تتجسد هويتنا  
وهويته ؟

ولنوغل فى احتضان النص ، إذ يقول :

قديبات يقتلها الظما

لا شيء يجدى ... لأمياه ولا بحار ولا سما

لا ترتوى إلا بأنسام الهوى

لا تلتقى بزمانها

إلا إذا هى عانقت عطفه

أوضمته بين نهودها

إلا إذا عاد الذى قديبات سر وجودها

(١) الديوان : ٤٣



## لا شيء يمكن أن يحررها سواء قيدونه تبقى الحياة بلا حياة<sup>(١)</sup>

لا يلبث الإبداع أن يتمركز هنا حول العذراء التي كلما  
تسربت بغلالات القيمة المطلقة تخلصت من بشريتها الحوائية  
... إنها قد باتت في أتون الاحتراق شوقاً لفارسها الذي لامعدي  
من أن ينفخ فيها من روحه ، إذ لن تكون إلا به ، إنه احتراق  
ظامي لا يروى غلته مياه ولا بحار ولا أمطار .. إنه ظمأ للكُّنه ،  
وتشوق للكينونة ، وغياب الفارس المنتظر يحول دون حلول  
القيمة في الزمن المطلق ، إن القيمة الكبرى لن يتحقق وجودها  
السرمدى إلا أن هي ضمت لصدرها الأثيرى فارس خصوصيتها  
المنتظر وضمت عليه جناحيها .. إنه محررها وكلمة سر وجودها  
وبدونه لن يكون سوى العدم .

ونوغل - شيئاً فشيئاً - في احتضان النص كي نتفياً واحتة  
ونتبرد بينابيع مائه، ومن ثم قد نحظى باكتشاف أسرارهِ :

فمتى يعود؟

أمل يهدد روحها

أمل يقول لها بأن حبيبها

لا بد يوماً أن يعود

(١) السابق : ٤٤ .

فهو الذي من حقه يحتل كل مساحة  
من جسمها المنسوج من قصف الرعود  
ومن الوقود... فمتى يعود؟  
ليعيد للقلب الأمان  
ويعود يزرع بين جنبها السلام  
وستختفي لغة الكلام  
فعاقه كل الكلام  
أحلى الكلام  
سيكون حداً فاصلاً بين التوهج والظلام  
ويكون سيفاً قاطعاً  
يفتال أهوال المكان  
يجتث كل الخوف  
من جسد الزمان  
وستظل ترقب زودة لحبيبها  
وتقول في أعماقها  
سأراك عندي في الغد  
عجلوا لا تتردد

فربيع عمرى سوف يفلت من يدى (١)

(١) الديوان : ٤٦.

---

ينسكب النص هنا بالدخيلة المتسائلة القلقة للعدراء التي لما  
تزل في برزخ بين الواقع والرمز ، وإن كانت قد أصبحت الآن  
أقرب للأخير منها إلى الأول، إنها ليعتصرها التساؤل الآمل  
المتلهف للحبيب الحاضر الغائب ، فمن حقه وحده - وفقا  
للنص- أن يكشف جسدها الرعدي المتلهب ، ووفقا للسياق  
نقول ليس من حقه فحسب أن يفعل ذلك ، بل أيضا من واجبه  
وقدره وقدرته وحده أن يفعل، ولحظة اللقاء المأمول بين العدراء  
الواقع المثال، والفارس المنتظر، لحظة خارقة فارقة بين كونين  
ضدين ، إذ فيها سيعيد الفارس للعدراء سلامها المعدم  
وأمانها الضائع ، وسيسطع التواصل بالتجسيد والعناق عوضا  
عن التمنى بالكلام، سيكون تحقق هذا اللقاء حسما تاما بين  
التوهج المتألق والظلام المنطفيء ، سيجتث أشباح الهول  
الحائمة في التقاء الزمان بالمكان . إن العدراء ما فتئت تنتظر ،  
وما فتئت بأعماقها تحاور فارسها الحاضر الغائب وتستحثه ألا  
يبطئ عن الغد، فالعمر يمرق وينفقت دون انتظار .

وواجب تمام احتضان النص يقتضي أن نتساءل الآن عن  
ماهية عذرائنا ذات الجسد القاصف المرعد المشتعل الذي هو  
زمام محرم يتأبى إلا على فارسه الموعود ليعيد الأمان  
والسلام، ويتواصل بالمباشرة لا بالكلام ويستأصل بسيفه الأبدى

---

كل المفزعات المربعة المنيثة في مطلق الزمان والمكان، من  
حقنا وواجبنا أن نتأمل هذا اللقاء الأسطوري المنتظر الذي  
سيكون - وفقاً للنص - حداً فاصلاً بين انسحاق هول الديجور  
وانبثاق سماحة النور .

نكاد نتحسس الآن أننا بإزاء قيمة سرمدية كبرى لابد أن  
تكون رعدية الكيان مشتعلة الوجود ، ولا يمكن أن تجاوز وجود  
القوة إلى وجود الفعل إلا إذا جاءها على صهوة جواد أشهب  
فارس بعينه ، تتحقق مواصفاته في كل رفاقه ومؤازريه ويستمد،  
ويستمدون وجودهم من لقاء تلك القيمة السرمدية الكبرى،  
بقدرما يهبونها الكينونة والتهيق ، ألسنا هنا - وفقاً لحقائق  
النص والنفثس والغن - في حضرة الحرية والحريين ؟ ألسنا  
الآن في حضرة الحرية الباحثة عن صهوة جواد فارسها كي  
تعبّر عليه جسر مجرد المعنى إلى عيان التجسد والمبنى ؟

اللافت هنا أن النص جعلنا في حضرة الحرية الباحثة عن  
فارسها بعد أن ألفنا كثيراً من قبل ثنائية الفارس الباحث عن  
حريته ... ولكن لنوغل في احتضان النص إذ يقول :

أَكْذَاكَ أَنْتِ حَبِيبَتِي

مَعْبُودَتِي

---

لا ترسخين لدعوتي  
وتؤجلين... تراوغيْن  
ونسيتِ أنك قد وعدتِ  
وقلتِ سوف ترينني  
عند انفتاح السوسن  
فمتى سأجري خلف موعدك الهنيء؟  
وأنا لمنك هنيئة  
هي كل ماتهب الحياة...  
وهي الصلاة  
وهي الطريق إلى الإله  
وهي الأنا والانت  
في أشواقنا نحو الكمال والاكتمال  
وهي الخرافة والخيال  
لكنها أقوى من الحق المبين  
ومن اليقين  
وهي الإشارة والبشارة  
ولذا فلا تتعجبي  
أن يذكر التاريخ يوم لقائنا  
ويعدّه فجر الحضارة (١)

---

(١) الديوان : ٤٨



---

يمكن للناقد - بدءاً من هذا المقطع وإلى نهاية القصيدة - أن يقول : الآن حُصِّص الحق وأسفر صبح الحقيقة الفنية "متشربلاً جمالية الإبداع متشحا غلالات التصوير والإيحاء والرمز والمجاز".

الآن نحن بحضرة الفارس الحرى التواق للهوية الباحث عن الحرية. العذراء التى لم تكن ليمسسها بشر سواه، وسوى قبيلة من الجريين الفريسيان، لاشئ إلا لأنه ولأنهم القادرون عليها، المنوط وجودهم بوجودها ... بدءاً من هذا المقطع ينتظر الفارس - كما إنتظرت العذراء - ويستحثها متلهفاً للقاء السرمدى الموعود بمثل ما استحثته متلهفة إليه ... إنه يحاور مغبودته ، حريته العذراء التى لم تكن حتى الآن ، إذ هى متأبية عليه توجله وتراوغة على غير ما قد سبق فى دخيلته من وعد اللقاء عند أنبلج الربيع ، إن الفارس - الذى عايشناه - تنتظره العذراء فى تافذتها متلهفة إليه ، نعايشه الآن على صهوة جواده منتظراً إياها كلفاً كلفاً كيانيا بها ، إذ لامعدى له من ذلك، فهى ذاته وحياته وهويته، وهى نسكه وصلاته وضراطه إلى الملاء الأعلى، وهى التجسيد الوحيد لمعراج الإنسان نحو الجمال الكامل، المتجاوز فى بهائه انفساح الخرافة والخيال، لأنه اليقين الإيمانى وإشارة الخالق وبشارته المبشرة بخلافة الإنسان الحر

---

له في كونه المعمور ، ولا يتصور أن يكون خليفة الله عبداً لغير خالقه ، ليس من طبائع هذه الخلافة أن يكون المكلف بها مسلوب الإرادة مظموس الكيان بكسوف الحرية، فلا عجب - إذن - أن يكون فجر الحضارة منوطاً بهذا اللقاء الحتمي السرمدي الخلاق بين الحرية والحريين، إذ لا كيان ولا تحقق في العيان لأى منهما بمعزل عن الآخر ... أضف إلى ذلك أن اللقاء المحتوم تحقيق لمشية الملأ الأعلى فيمن يستحق شرف خلافته في ملكوته ...

ولعلنا رصدنا في الحرية العذراء والفارس الآمل المأمول  
تلهفاً وتشوقاً مشويين بالتوجس والنكوص عن تمام اللقاء  
والاحتواء .. ترى هل هي عقبات الذات أم براثن الممعنين في  
تكريس الظلام والشتات والمحاجة بين الحرية العذراء ومحقق  
وجودها ووجوده؛ الفارس الآمل المأمول ؟ !!

لتوغل حثيثاً في احتضان الإبداع :

الصبر بات بلا أمل

والصمت أثقل من جبل

أين الذي يحكى معى أحكى معاً ؟؟

من ذا الذي يروى إلى فأسمعه ؟

أحلى نساء العالمين  
لا شيء يقنعني سواك  
فإلى متى سأظل ألث كى أراك  
وغريب ما في الأمر أنك هاهنا  
لا تبرحين  
وبداخلي تتحركين... تتطورين  
وإذا التفت وجدت أنك في الحنايا ترقدين  
وكأننا روحان منفصلان متصلان  
هذا التوحد والتفريق في المكان وفي الزمان  
يتزامنان  
وبداخلي يتصارعان  
شيء عجيب لآت عين له مثلاً  
ولا سمعت به أذناني  
وأنا الضحية والجنون  
إذ كيف يمكن أن أكون ولا أكون؟  
من ذا يقربني إليك  
وأنت تدفعك الدروب إلى دروب  
أنا كم أجن وكم أحن إلى مشاهدة الحبيب  
من لي بمنهله الرطيب؟ (١)

(١) الديوان : ٤٩.

ولا يلفتنا - فحسب - أن النص في هذا المقطع صار سافر  
الإفصاح فنيا عن الحرية العذراء التي مالمسها ولا اكتشفها  
أحد، بعد، وعن الفارس الحري، إنما يلفتنا كذلك أنه بدأ  
بشكواه مما يجد سعيا إليها، وانتهى بشكواها مما تجد سعيا  
إليه، إن الإبداع قد أبدع من كل منهما باثنا متلقيا في أن معاً،  
ولم يفرد كل منهما حيزه، كما كانت الحال قبلاً، لقد صار  
الشجن موحداً والقول الثنائي منصهراً، يبتنا الفارس ما يجد  
من صبر طال، ولا أمل، وصمت ثقل ثقل الجبال دون أن  
تكتحل عيناه بسنا الحرية، إنه يبتنا هذا الوجد دون تسمية من  
يحولون دون اللقاء المرتجى .. إنه يبتنا الصنيع المر مجتنباً  
ذكر صانعي العلقم، ربما ألما أو تعالياً أو ازدراءً أو ذلك كله -  
مجتمعا، إنه يلوب حول الطغيان والطغاة والتسلط والمتسلطين  
والزيف والمزيفين والتعذيب والمعذبين ثم يأنف، يعجز، يشمئز،  
يأبى أن يسميهم .. إن النص كامل التوق إلى كاملة الجلال تامة  
البهاء ... إنه مشبوب التشوف والتلف إلى حريته الطاهرة  
العذراء التي هي أحلى نساء العالمين وأعظم القيم وأرفعها  
وأسناها لأنها تحقق كنه الإنسان المستخلف في الكون، والنص  
لا يرضى إلا بها، ولا يملك إلا أن يلهث أبداً على أمل التملى  
بقدرس بهائها، يقول المبدع والإبداع هذا مباشرة بالرغم أن

---

الحرية كامنة في قلب الفارس الحرى كلمة قدسية وإشارة  
بشارة إلهية كما بثنا النص قبلا ، إنها كاملة الكمون احتمالا  
وحلما في دخيلته ، تتحرك فتثيره ، وتتطور فتدفعه لهاثا في  
إثرها ، وكأنه يعدو حول الكون كله داخل نفسه مباشرة .

ولانملك - مرة أخرى ، بعد مرات سابقة - إلا أن نتأمل جدلية  
الأضداد - هذه - ماثلة في اتصال الحرية والحرى اتصالا  
منفصلا ، وتوحيدهما توحيداً مفترقا في المكان والزمان ، وليس  
هذا من قبيل التعميمات أو الأحاجي ، بل هو طريق أهل الطريق ،  
وسبيل السالكين العارفين وتمثل أهل المحبة للوجود وأحوالهم  
به وفيه ومعه ، من اتصال وذويان وتوحد ، ثم نأى وتباعدا  
وانفصال ، إنهم دوماً بين مباحج الاشتياق والامه وضياء -  
الاتصال ونيرانه ولذائذ الاحتراق وصواعقه ثم مفاتن البعد  
ولواعجه ، ومن ثم فالفارس الساعى لبعث حرите أو لاجتلاء  
مفاتن أحلى نساء العالمين ، لا يملك ظاهراً إلا أن يتعجب من هذا  
الكون المؤجل ، أي الكون غير الكائن ، أي الوجود بالقوة  
لبالفعل ، إذ قد حيل ، حتى الآن ، بينه وبين حرите مالكته ومالكها  
مفجرة وجوده وباعث كنهها .

ولاتلبث الحرية الأسيرة المؤجلة التي لما تزل عذراء ، لاتلبث  
- في أربعة الأسطر الأخيرة من المقطع - أن تبثنا شجوها



بدورها من الحيلولة بينها وبين حبيبها الفارس محقق وجودها ،  
إنها تبثنا ماتكابه اشتياقا لمباشرته ، ومرة أخرى يعاف  
الإبداع ذكر هؤلاء المانعين الحائلين الدافعين فارسها  
بعيداعنها في ثنيات التيه والشتات .

حتى إذا عانقنا المقطع التاسع ، احتوتنا - إلى جانب  
سطوع الرمز سطوعاً فنياً - سمة شمولية المعاناة إلى جانب  
خصوصية التجربة ، إذ يبتنا النص :

أنا لست إلا الآخرين

أنا سوف يقتلني الحنين -

ماذا يصير ؟

لو أنني أسقيته العنب العصير

وجلس تحت خبائه والليل في الفسق الأخير

وجعلت من فرط الهوى

خدي على القدم الحرير

ودنوت من فيه فقبلت اللمى

ماذا يصير ؟ (١)

ووفقا للإبداع ، وانبثاقا من هذا التواصل المتباعد والكينونة  
غير الكائنة، سيان أن يكون الباث الفارس الآمل المأمول أو

(١) الديوان : ٥٠ .

الحرية العذراء المنتظرة المنتظرة ، إن الإبداع يوقفنا على  
اندفاع الخلائق المشتاقين جميعاً إلى الدرب ... ثم إذا بنا في  
حضرة عشقية خميرية صوفية، يستشهد فيها المريد عشقاً  
وحنينا على أعتاب معشوقه، أو تحت خبائه في جنح الهزيع  
الأخير من الليل، الذي هو البشارة الأولى من الصباح ، وبالنص  
من لغة العشق الصوفي ركوع العاشق من فرط الهوى إن تجلى  
المعشوق المائل للعيان أو المنبث في الكيان، ليلثم بهاءه الذي  
لا يحد ، إن النص - المحمول على الحرية العذراء والفارس  
المنتظر متوحدين يزرعنا في حميا إباح الممنوع والممكن  
المستحيل ، ويلزمنا أن نسلم بحتمية أن يكون المباح مباحاً  
والممكن ممكناً كي تكون الحياة ويصير المصير ، إننا في بوتقة  
المعاناة إذ نحن الآخرون الذين ليست الحرية والفارس إلا هم ...  
ولاحياة ولا استقرار للمطلق إلا أن يكون المباح مباحاً لا ممنوعاً  
والممكن ممكناً لا مستحيلاً .

دعني بقربك كي أعيش ويستقر بي المصير

أنا لن أغادر موقعي بجوار

لا أستطيع فراقه

فالصبر في الرمق الأخير<sup>(١)</sup>

(١) السابق : الصفحة نفسها .

---

إذن يستحيل على الحرية أن تتخلى عن حلم فارسها،  
ويستحيل على الفارس أن يتخلى عن حلم حريته العذراء مهما  
برحهما الشوق، وحال بينهما المنع، واستبد بدربيهما القهر،  
وأوشك على النفاد الصبر، إن الفارس الحرى المشدود كيانيا  
إلى حريته العذراء السجينة مقيم إقامة الأبد بحماها المستلب،  
فحياته موصولة بحياتها، ولا ينتظره غير الفناء بدونها :

القلب أرقه العياء

من أجل نافذة تضاء

- فأرى جمال عيونها ... فهي الشفاء

وهي الحفاظ على البقاء

- وعيونها مهباء صاخبة

وسحر شعاعها يحيى ويقتل

عامداً متعمداً

بوركت يا عنقودها

بوركت من سفاح

لكنني أشفى على قبيلاتنا

فشفاها خمر بلا أقداح

نشوان وهي تضمنى

وأنا ألف جناحها بجناحي

والقلب يومئ لي بأن أبقى

أواصل ليلتي بصباحي (١)

وحاشانا أن نغتال النص في هذا المقطع أو سواءه، بأن  
نتمثله رسداً لعلاقة بشرية بين رجل وامرأة أيا كان وأيا كانت،  
حاشانا أن نبوء بهذا الإثم الفني حتى وإن توسل النص بذلك  
قليلاً أو كثيراً ، فكل ذي صلة بالشعر - قوامها التأمل والتذوق  
- لابد من أن يستشعر نفسه الآن بحضرة قيمة مطلقة كبرى  
حمله إليها تيار النص المتدفق ، إنها قيمة خارقة عظمى تحيي  
وتقتل وتمنح العياء والشفاء، والفناء والبقاء، هي الخمر الأزلية  
الأبدية المبارك عنقودها بلاخمر ولاقدح ولاعنقود ، وهي النشوة  
الغائبة الحاضرة التي يتمثلها العاشق الفارس فلايمك إلا أن  
يصدع بما لايمك مخالفته، فيأتمر بالأمر ويقيم بساحتها إقامة  
الأبد، محتضنا شرفتها بعيني بصيرته ، مناضلاً لاقتحام قلعة  
أسرها المنيعه مهما شق النزال وتزاحمت الأهوال :

نبضات قلب العاشقين

دليلهم برهانهم

أن الوجود زمانى

(١) الديوان : ٥١ .

أشواقهم نهر بلا سلطان  
وعذابهم قدر من الأقدار  
هذا الظلم في أعماق الأعماق من وجداني  
ظماً كياني  
ظماً إلى المجهول يدفعنا معاً  
لنعيش خارج هذه الأكوان  
ونفر من أنياب عصر (١)  
صبيغ من زيف ومن عدوان  
نبني هناك ممالكنا وكواكبنا  
كلماتها ... أنفاسها حباً  
وفيض مشاعر وحنان  
ونطير عصافيرنا نحو الفجر  
فجر نهارى الثاني  
حيث المنى تحدد المنى  
حيث الهوى يبقى لنا ... لجميعنا  
كالخبز أو كالماء للإنسان (٢)

---

(١) السابق : ٥٢

(٢) الديوان : ٥٢.



---

وما يزال النص مبحراً فوق عباب التمثل الصوفي للوجود ،  
حيث البرهان منوط بالقلب محل الوجد والعشق ، إن خفقات  
القلوب التي هي معراج العارفين للوصول ، لا تكون في العدم ،  
إنما لابد أن تكون في الزمان المطلق ، وهذا دليل عاشقين ،  
إن الوجود لا يكون وجوداً إلا بانصهار المعنى والزمان  
المطلقين ، فأحدهما بمعزل عن الآخر عدم ولا شيء ، إن النص  
ينبئنا ويتنبأ لنا بحتمية أن تحل الحرية في الزمان كي تكون  
وجوداً ، والمناضلون من أجلها مشتاقون أبداً لبهائها ،  
محتملون المحنة دوماً في سبيلها ، فهذا قدرهم وإن طال بهم  
العذاب .

إنه الظمأ والشوق للحلول في وجود جديده مجهول يتجسد من  
تعانق الحرية العذراء الأسيرة والفارس الآمل المأمول بعد إذ  
يحررها وتحرره ، إنه تفتح البصائر على حقيقة الحقائق ، ومن  
ثم فهي كينونة غير الكون تخارجه وتسمو عليه ، وتنأى عن  
توحش زمن وتُدت فيه الحرية ... وتُدت فيه الحققة ... وبرزت  
أنياب زيفه وبهتانه وعدوانه ، وهناك ، إذ تتجسد حقيقة الوجود ،  
أو الوجود الحقيقي الحر ، يورق الحب مشاعر مودة وفيوض  
حنانٍ وتصفق أجنحتهم صوب فجر الغد الآتي ، الفجر الذي  
تعانق فيه الحب والحرية ، وحلت العذراء بفارسها وحل بها ،

---

وانداحت الأمانى تزدهر وتتري وتثرى ، إنه " فجر نهارنا الثانى " وفقاً للإبداع ، فجر نهار ثانٍ أو عمر جديد حر محب، محبوب، مناف لعمر ويئد بجاهمته وكراهيته وعبوديته ، وذلك لأن كلمة (الثانى) فى سياقها ، لاتؤدى دلالة الترتيب ، بقدر ماتؤدى مفهوم النقيض ، إنه عمر النقاء والبراءة والوسامة والمشاعر السمحة المجدولة والقلوب الموصولة ، إنه عمر الحرية وعصرها ، حين يعيش البشر دون ماخوف أو كره أو قهر أو مصادرة.

على أن جدلية المرأة الحب ، والتصوف ، والحرية التى عايشناها أنفا ، متضافرة فى الإبداع تضافراً محكماً ، بوسعنا أن نرصد هنا إرهاصات أحادية فى مراحل باكرة من حياة المبدع التى هى حياة الإبداع نفسه ، والأنثى التى عايشناها قبلاً متدرجة الإيغال فى الرمزية قناعاً للحرية ، حتى شفت فى نهاية المطاف وصارت رمزاً صرفاً ، كذلك العشق البشرى الذى ظل يشف بين ذائقاتنا إلى أن صار بالفن عشقاً خالصاً لمطلق الحقيقة أو مطلق الوجود سابحاً فوق عباب التصوف .

بوسعنا فى العطاء الباكر أن نلمس تلك وذاك أقرب إلى الواقعية والمباشرة منها إلى شفافية الرمز وتشوفه ، وهذا طبيعى مقبول وفقاً لمعطيات علم نفس الإبداع ، إذ تنبت جدلية

النفس والفن خيبة غضة ، ولاتلبث بتقدم العمر وزخم التجارب  
أن تصاعد وتتنامى لتستوى - في مرحلة نضج الفنان وفنه -  
ظاهرة حاكمة ومفتاحاً متفرداً للشخصية الإنسانية والإبداع  
جميعاً .. كما أن حلم الحرية الذي رصدناه آنفاً مكوناً ثالثاً  
غائياً في منظومة المرأة والتصوف والحرية، بوسعنا أن نلمس  
هذا المكون الغائي منفرداً ، ينبض جسوراً حيناً ، أو متردداً  
خجولاً كالنجم الأوحى في سماء الإبداع حيناً آخر .

يقول الإبداع، في نص من نصوص الإرهاصات بالاكتمال :

قلبي المسكينُ

لاتعشقُ

لاتعشق أبداً لاتعشقُ

لن تكسب شيئاً من عشقكُ

غير الخيبة ... غير .. الندم

أشبع عينيك ... ولاتعشقُ

أطفى ظمأكُ

اشرب، أرقص، غن استمتعُ

كالطير الحر المتنقلُ

من غصن الورد إلى السوسنُ

لكن ... لاتعشقُ

لاتعشق أبداً ... لاتعشقُ (١)

(١) الديوان : قصيدة " فوق الدنيا .. ضد الزمن " : ٥٤ .

---

فنحن ابتداءً نلمس هيبة من العشق لاتشوقا إليه ، ونزوعاً  
لجنى اللذائذ والثمار ، دون انغماس غير مأمون في  
اكتشاف الأسرار، إن النص الخائف من الغرق، لا يغوص في  
اليم طلباً للدر .. بل يؤثر السلامة ، فيقف على الشاطئ  
الضحل قانعاً بالحلي البراقة والأصداف الملونة .. إنه متوجس  
من الهيبة حذر من الندم .. نحن إذن بصحبة بشرية كلفة  
بالقريب قانعة به ، لم تصل - بعد - لبؤرة الجذب الكوني الذي  
لا يقاوم تجاه المثل والمطلقات ، ومنها الاتصال الصوفي  
النواراني بالكون ، والدوران - طوعاً أو كرهاً - في فلك الحرية  
، ومن ثم ترد الأنثى في المقطع التالي أقرب لحوائيتها ، صحيح  
أنها تغوص بالفن إلى ما يجاوز سطح اليم أو قشرة الثمرة ،  
لكنها تقف على أعتاب الأعماق .. تتلبث عند الطبقة الطاهرة من  
اللباب :

امرأة أنت أم الجنة ؟  
أم سر لم أدرك كنهه ؟  
أم سحر ، لغز ، أم فتنة ؟  
حاولت كثيراً وكثيراً  
وبذلت جهوداً وجهوداً ؟

قاومت التيار العاتى  
ومكثت أصارع أمواجى  
وصمدت طويلاً وطويلاً  
ورجعت حزينا أدراجى  
وأنا مقهور لأقوى  
لأقوى أبداً لأقوى (١)

إن الإبداع هنا يخشى المجهول ويصارع كي لا يستسلم له ،  
والمرأة نمط أكيد من المجهول ، لأنها - وفقاً للنص - سحر  
... لغز .. غواية .. وكلها لا ينكشف سترها إلا غب الاقتحام ،  
ومن ثم كان التوجس من المقامرة والمغامرة .. كان التردد  
حائلاً دون المخاطرة ، على حين كان الفارس الحرى - فيما  
رصدناه من نصوص - مقداماً جسوراً لاقتحام أسوار قلعة  
سجن حريته العذراء ، ليس هذا فحسب ، بل كان - فضلاً عنه  
- مقدوراً لذلك قادراً عليه وراغباً رغبة كيانية فيه ، ليحقق هويته  
وهوية الحرية، من خلال انصهار القيمة المطلقة فى الزمان  
المطلق ، وليس كذلك الشأن هنا ، فالإبداع يقاوم أسر الحب  
الأنثوى البشري ، ولا يستسلم له إلا عاجزاً مقهوراً لفتنة الأنثى  
المتسلطة على بشريته ، وكأنه إذ يستسلم ويخضع لميراث

---

(١) الديوان : ٥٥.



---

الجنس كله فى استسلام الرجل مرغماً حين يواجه غواية المرأة  
وفتنها ، إنه يتذكر فى حاضره تراث الجنس كله فى ماضيه :

عبثاً حاولت لكى أنسى

وصباح مساء أذكرها

تنفضنى الذكرى تصعقنى

وأعود وأرجع أنهزم

استسلم ... أخضع .. أتكسر

وأنادي قلبى .... لا تعشق

فإذا بالقلبيراوغنى

ينهار ويصرخ .... لا أقوى (٢)

نحن - إذن - بصحبة المستسلم، خضوعاً وانكساراً، لا  
الفصر الساعى تجاه القيمة رغبة عارمة مجتاحة وقدرأ  
مقدوراً...

والمرأة - بالنص - لا يخلصها الفارس الموعود المقتحم ،  
وإنما تتبدى له بعيانها واقعية ببشريتها ، ومن ثم تكون ردود  
الفعل بشرية واقعية :

وظهرت ... ظهرت

ففر الحزن ، أضاء الكون

تهلل شئ بكيانى

وإذا بالكون ، جميع الكون

---

(١) السابق : ٥٦ .

(٢) الديوان : ٥٦

يصفق ، يرقص ويغنى ..

ويردد أروع الحانى

فتلوذ خلایا بخلایا

وتهيم حنايا بحنايا (١)

وامرأة الواقع هنا لا تتبدى للمحب المتوجس منها ابتداء

فحسب ، إنما هي تحادثه لتستهويه وتستبقيه :

يا لحن العمر وبهجة

وحبيب القلب وفرحة

أحيانى حبك أحيانى (٢)

والمحب إذ هو قد استسلم ، يبادلها لظى بلظى واستهواء

باستهواء :

أحبيبتك أنت... فلا تدعى

قلبي يحترق... ولست معى

فاقتربى أكثر واقتربى

فالقلب يموت بلاحب

لوعشت بعيداً عن صدرى

تلفت روحى .. وذوى عمرى

---

(١) السابق : ٥٩.

(٢) السابق : ٦٠.

فتعالى نحييا يا أعلى  
فالعمر يولى ويولى  
مُضْنِيَّ بهواك ولا يشفى  
يشفى لوجنت على عجل  
يشفى لويروى بالقبل (١)

على أننا، فى نهاية النص ، نلمح مخايل التشويق للمطلق ،  
وتجاوز البشرية الواقعية وهذا حق لامراء فيه ، إذ من الوارد أن  
يستسلم المحب المتوجس المتأبى ، ثم يكون الانصهار والتوحد  
فى بوتقة الحب .. ثم يرقى الحب من مبناه إلى معناه فليس هذا  
فحسب ، إذ قد يسبح الحبيبان الإنسانان على شهوة العاطفة  
الصافية المعطاء المتلبسة بصهبااء الجسد ونشوة الذوبان ، قد  
يسبح الحبيبان على جناحى الحب - شهوة وعاطفة - صوب  
الخلود وضد الزمن والتلاشى ، فكم من لحظة عابرة أبقى من  
العمر كله ، وساعة وصل كامل أخلد فى الشعور واللاشعور من  
الزمن بأسره ... يقول الإبداع :

فعلام أقاوم أفراحي  
والحب خلاصى ومراحي  
يتجاوز كل الأسوار

(١) السابق : ٦٢.

---

ويحدر ليلي ونهاري  
ويفجر أجمل أشعاري  
ويسافر بي ضد الزمن  
ويطير بنا فوق الدنيا  
وهناك نغيب عن الرؤيا  
ونظل معا : نحيا نحيا  
فوق الدنيا .. ضد الزمن (١)

وقبل خمسين سنة من عمر الإبداع والمبدع ، وربما كانا  
آنذاك في العشرين ، نرصد انقلبا غضا بين العاطفة التلقائية  
والحقيقة الإيمانية اليَقْظَى إذ نرى الإبداع يشترط المواتاة في  
الحب بقبول الخالق سبحانه وتعالى دعاء المحبين المفترقين ..  
يتم هذا في إطار لغة شعرية مفرطة في الرومانسية تكاد تكون  
عارية من الرموز والأقنعة سوى ما انداحت إليه واقعية العاطفة  
من رمزية الشوق والتشوق للمطلقات... وكذلك ما صارت إليه  
الحقيقة الإيمانية المباشرة من السباحة في عباب التصوف  
واقترام دروبه ومسالكه .

يقول الإبداع في عطاء العمر الأول :  
حدث القلب بأنى عن قريب سأراك

(١) الديوان : ٦٣ .

أصحيحُ قَبْلَ اللّهِ دُعائِي ودُعَاكَ ؟؟  
أم هي النشوة بالقلب فيهذي بِلِقَاكَ ؟  
صارحيني : اتحسين بآني سأراك (١)  
عندما أشفق ليلي من بكائي وحنيني  
عندما رق لحالي .. وراى سقم جفوني  
زارني طيفك في مهدى كالأم الحنون  
وسرت في القلب بشرى أنني سوف أراك (٢)

وتظل الحقيقة الإيمانية متفردة وصريحة محمولة على مشاعر  
الإبداع تجاه الرسول ﷺ في ذكرى مولده ... إذ يقول :  
ولد الخير والجمال و لحنٌ من لحن السماء في يوم أحمد  
أي لحن يهز كل كياني إن تسمعت أو هو غرد (٢)  
غير أن بشارات المنحى الصوفى لمسار الحقيقة الإيمانية ،  
ذلك المنحى الذي رصدناه مكتملا في العمر الأخير للإبداع ،  
بشارات هذا المنحى تبدو براعم مشرّبة في عطاء تلك المرحلة  
الباكرة إذ يقول :

فتنة العيش أن يذوب مع الكوّن      ن وإن خلت أنه يتفرّد (٣)

(١) السابق : قصيدة " سأراك " : ٧٧ .

(٢) الديوان : ٧٨ .

(٣) الديوان : قصيدة " لحن النجوة " : ٨٨ .



وإذ يقول أيضاً :

هزك اللحن في الوجود فصلية ست وفي الكون معبد أي معبد<sup>(١)</sup>

نحن - هنا - نلمس مؤشرات الصوفية عن تجلي الخالق  
- سبحانه وتعالى - في كونه ومخلوقاته، محمولاً على اعتقادهم  
في وحدة الوجود .

وبوسعنا أن نلمس في ذلك الإبداع الباكر نزوعاً حميماً تجاه  
الحرية ، يكرسه من خلال كلاسيكية القالب ورومانسية المحتوى  
مجسدة في لغة الأداء وطرائقه .. يقول الإبداع بما يكثف الحرية  
عنده عصرئذ بتحطيم قيود المجتمع والتأبي على نفاقه وأطماعه  
وشكلياته ، والارتقاء في صدر الطبيعة أنهرأ وربأ وأشجارأ  
وعصافير وأدغالاً وغزلاناً ووحوشاً ، حيث الجميع من التراب  
وإلى التراب حتماً يعودون :

والناس قد أسرتهم أطماعهم	يستعذبون العيش في أكفان
صلواتهم ، رغباتهم ، وإلههم	شبح من الأوهام والبهتان
من مات منهم لا يعمل مواته	ويظل في جذب مدى الأزمان
أعجبت بالإنسان يحطم قيده	ويقر من أسروهم قضبان
ويسير في ركب الوجود مرثماً	لحن الطبيعة أصدق الألحان

(١) السابق : الصفحة نفسها .

غرد مع العصفور في أوكاره وارحل مع الأطياف في الأكوان  
واهبط إلى الأدغال يوماً فأتلف أسادها وارتع مع الغزلان  
فالترب يجمعنا، وفي ذراته الوحش والإنسان يلتقيان (١)

وفي مرحلة باكورة أيضاً من عمر المبدع والإبداع ، يتسنى  
لهما رؤية التغيرات على حقيقتها ، وفي كليتها ، بفعل الغربة  
المكانية عن أحداثها، فالغربة هنا معوان فعال على استكناه  
الحقائق - مجردة، وبمناى عن أهواء الساسة المحترفين،  
والعسكر المتحكمين، ومرترقى الانقلابات والتحولات، من أشباه  
الكتبة ومسوخ الصحافيين والإعلاميين ، كان المبدع بلندن عام  
١٩٥٣. وشهد الوطن أحداثه العاصفة منذ أواسط عام ١٩٥٢،  
وفي الوقت الذي غمت فيه الدوافع ودلست الوقائع ، ومن ثم  
زيغت النتائج على الكثرة الكاثرة حالا ومستقبلاً كان للمبدع  
والإبداع رؤية أقرب للحدس وقراءة المجهول .

ومن الوارد في هذا الشأن تأثير الاتجاهات الليبرالية  
السائدة في أوروبا بعامة على رؤية الفنان وإبداعه ، لم تكن  
التفسيحات الاجتماعية والانهيئات الاقتصادية والهزائم  
العسكرية قد أفرخت بعد فقسها الشيطاني المقيت بالوطن على  
أيدي العسكر ، إنما الهول الأكبر الذي كان قد أطل بوجهه

(١) السابق : قصيدة " الغابة المقدسة " : ٨٣.

---

الشائه وكان علة العلل لمحن مصر خاصة، والوطن العربى  
بعامه، هو الديكتاتورية التي تسيدت وتحكمت وأصابت في مقتل  
قيمة الحرية التي هى أهم الفضائل وأسمائها وجوهر التحضر ،  
يقول الإبداع - رافعاً راية الحداد على حرية الوطن الموعودة ،  
باكيا مصر ، التي صارت " اللؤلؤة الأسيرة " بأيدي العسكر - :

لن أشرب الخمر

وقد عصفت الريح العاتية ببساتيني  
وابتلعت العاصفة آخر طائر فى حديقتي  
لن أتكلم

وأوراق الخريف صرعى  
وقد هجرت الطيور بلادي  
وارتدت الأشجار ثيابها السوداء  
ولكن

عندما تعود الشمس من رحيلها وراء البحار  
ويطلق سراح اللؤلؤة الأسيرة  
ويخرج الرعاة خفافاً إلى أحضان العروج  
وتemis القمر الهانئة بين الوصيفات  
سأشرب الخمر من شفئك الحمراء

## وأغنى قصائدي وأبقى ثملاً لأفئدة<sup>(١)</sup>

والنص - فنيا - كثيف التنوير بمدى انتماء المبدع لوطنه ،  
وتمزقه للهول الذي أصابه ، وازدراءه الجارف لمفتصبي حريته  
الذين اغتالوا رموز الخير والمودة والجمال من بلاده ، إنه يعلن  
بلغة الفن ما يشبه الحداد والعصيان المدني والمقاومة السلبية  
إلى حين فك قيود «اللؤلؤة الأسيرة» مصر ، وما يفتأ الإبداع  
مهموما بالوطن ، محذرا من سوء ماسار فيه الطغاة ، إنه طريق  
الغواية بالسلطة المطلقة والمال ، وهو طريق عاقبته الخسران  
المبين ، إنه طريق اللاعودة .

إن المبدع يرصد - بأسى - سقوط نماذج من شباب الوطن  
في شرك الغواية الضال المضل هذا فيقول :

بنى ، لا تمش في الطريق معهم ..

أمسك قدمك

وامنعها أن تخطأ العمر الذي فيه يسرون  
إنهم يضعون شباكهم في طريق العصافير البريئة  
وهم أنفسهم ينامون كل ليلة في انتظار الموت

(١) الديوان : " اللؤلؤة الأسيرة " : ٩٣ لندن سنة ١٩٥٣

---

وعبثا يتوارون في الكمين خوفاً على حياتهم

لقد صاحت الحكمة

وأرسلت كلماتها في الطرقات

ابتهلت إليهم قائلة

تعالوا أخلصكم من الخوف

انتزع من وجوهكم الألم

أزرع لكم أودية المحبة والصدق

فلم يسر إليها أحد

وما زالت ذراعها ممتدتين

وأصواتها تجري في الطرقات

بني لا تمش في الطريق معهم

أمسك قدمك

وامنعها أن تخطأ العمر الذي فيه يسرون<sup>(١)</sup>

إنهم خلصوا الوطن من بعض سوء كان بين المحكومين وفريق من الحاكمين ، وكان سبيله للزوال ، قطعاً ، إذ لم يتوقف النضال يوماً ضده بوسائله المدنية المشروعة ، ولكنهم أوقعوه في شرك هائل من مفاسد أفدح وأشمل وشر باق مستفحل ليس

---

(١) الديوان : " بني " : ٩٥ ، لندن ١٩٥٣ .



بين الناس والعسكر فحسب ، بل الأخطر والأبشع أنه خرب  
مابين الناس أنفسهم ، وأوجد فيهم أبشع الموبقات الاجتماعية  
والأخلاقية، من خوف ورياء ووصولية ونفاق وانتهازية وزهد في  
الإيجابية وارتقاء في السلبية، بعد أن سحقتهم براثن  
الديكتاتورية العسكرية وانتاشتهم تمزيقا مخالب النظام  
الشمولي، من تجسس واغتيال للحريات العامة والخاصة وقطع  
للأسنة وتدمير للأدمغة وانتهاك لأواصر الصفاء والتراحم  
والمودة، حتى بين ذوي الرحم الواحد ، قد صار العسكر  
مخيفين خائفين، وباتوا القتلة الذين حكم عليهم لامحالة بالموت:  
**إنهم يضعون شباكهم في طريق العصافير البريئة**

**وهم أنفسهم ينامون كل ليلة في انتظار الموت**

**وعبثا يتوارون في الكمين خوفاً على حياتهم (١)**

وكم حاول عقلاء الأمة وحكماؤها تخليصهم من شر أنفسهم،  
واسترجاع الوطن من عناكب قهرهم وتسلطهم ، ونثر نثار  
المودة والتراحم والصدق والحرية " دون جدوى " :

**لقد صاحت الحكمة**

**وأرسلت كلماتها في الطرقات**

**ابتهلت إليهم قائلة**

(١) السابق : ٩٤.

تعالوا

أخلصكم من الخوف

أنتزع من وجوهكم الألم

أزرع لكم أودية المحبة والصدق

فلم يسر إليها أحد

ومازال تذر أعماها ممتدتين

وأصواتها تجري في الطرقات (١)

وما زال الإبداع - إذ هو بعيد عن الوطن - قادراً على رؤية  
الحقائق صافية ، وتمييز الأشياء ، فتي شئئيتها ، بمعزل عن  
التدليس والتزويق وتخريب العقول والأذواق وشراء الضمائر  
ومسح البلايل الصداحة يوماً خرساء شوهاً ، وما زال كذلك ،  
وبالضرورة ، مثقلاً بهموم وطنه وحرите التي اغتيلت وإن كثر  
النعيق باسمها ليل نهار ، ورفعت شعارات تخليدها على كل  
جدار مازال ينزف مشاعره وفكره وجيعة على اغتيال الصفاء  
والتسامح وتسيدُ الدنس والتعذيب والجهل وصفقات البيع  
المحرم والشراء المشبوه ، مازال ينزف قلبه فجیعة على اغتيال  
الوطن باغتيال حریتة :

لقد تلوثت بنابيع الخمر وكانت صافية

(١) الديوان : ٩٥.

وخلا وجه البحيرة من السحابة البيضاء  
واستحال النور الأبيض ظلاماً  
وعادت الخيول الوسيمة كالأمراء  
المتخطفرة كأبطال المعارك  
إلى حظائرهما الأسنة في خمول  
وحديقة النخيل ... أتى عليها منجل الراعي  
فاستحالت أقزاماً  
والقصر الشاهق ذو الشرفات .. الذي كانت تطل منه بنات الهديل  
قد أصبح ساحة يتدرب فيها جنود الملك  
كل شيء في المزرعة قد تغير  
حتى ذلك النسر الأبيض المحلق ذو العينين المشرفتين على الأرض  
لم يعد يحلق بجناحيه على المزرعة (١)  
فعلام البقاء يا حبيبتى .. علام البقاء ؟  
إنني سأنتظرك مع شروق الشمس غداً  
في زورقي الصغير  
عند حافة النهر  
فقد وجدت لك مكاناً آخر (٢)

(١) الديوان : " المزرعة " : ٩٩ . لندن ١٩٥٣ .

(٢) الديوان : ٩٩ .

لكن ... ترى هل استطاع المبدع، الذى ناء بهموم وطنه المكبل، إذ خسفت فيه شمس الحرية ، هل استطاع أن يجد ملاذاً آخر كما صور السطر الأخير من النص ؟ ماكان المبدع ليفعل ذلك، بل ما كان ليتمناه، وإن نطق ببيانه، فى لحظة يأس وغضب، ما كان ليفعل ذلك. لاستحالة نسيان الوطن على ذاكرته ، واستحالة خذلانه على ضميره، إنه منبثٌ بكيانه، متشابك بأغوار إرادته ومشاعره فاعل فيما وراء الإدراك والشعور ، إن حلم الوطن الخمر المطهر من الآثام والأذى هو كيانه وموئل تحضره، ويستحيل أن يخون نفسه قبل أن يخون الوطن ، هذا فضلاً عن أن المبدع، الذى درس وتشقف بالفكر المنهجي الأوروبي وتقبل غير قليل من بهائه وذوقه وفنه وتوجهاته، خاصة تقديس قيمة الحرية فيه ، هذا المبدع هو شرقى شرقى حتى قرارة نفسه ، وشرقيته الداخلة فى إسلاميته وعربيته ومصريته، أبت عليه الذوبان الكامل فى مجتمع الغربية الأوربي، وإن راق وحسن فى غير قليل من سمياته ، ذلك لأن ركائز أكثر وأخطر، فى الصلات الاجتماعية، ومفاهيم الخير والشر والتصورات الكونية لدى الأوروبيين-ماكان ليتألف معها، وماكانت لتستوعبه، ومن هنا بقى موطن الغربية ملاذاً مؤقتاً ، لايجسم حسنه - أحياناً - إلا وطأة اغتيال حرية الوطن وبراعته ، وتهرق ملامحه تحت

سنا بك أحذية العسكر ، إن الإبداع - رغم ذلك كله ، ومعه - بقى  
مشدوداً بحبله السرى لوطنه الأم، راصداً بالفكر والشعور،  
اغترابه العميق فى ملاذ الغربة ، لأن توقه الأبدى لفردوس  
الحرية، الأسيرة مرحلياً فى وطنه، دفعه لتلمسها بعيداً بعيداً،  
لدى الآخرين ، لكنه مالبت أن اكتشف اتسام الحرية بالشخصية  
وبالهوية ، وأنها القيمة التى يمكن تصورهما فى المطلق ، ولكنها  
لا يمكن أن تكون معيشة ، ويستحيل أن تتجسد بغير زمان  
ومكان بعينهما ، وأنه من المستحيل - أيضاً - أن يعيش حريته  
الذاتية دن حرية وطنه الأشمل والأبقى ... يقول الإبداع :

فى القيلولة ...

وقد لاذ الرعاة بالغابة الأرجوانية  
وانحنى رؤوس الأغنام على غدير واحد  
وراقص الموج ضيوفه العذارى  
وصمتت البيغاء للثرثارة  
وجدت قلبى كالشمعة المتقدة يحترق من أجلها  
ووجدت كل عضلة من عضلات جسدى  
تريد أن تسير إليها (١)  
وقد كان لى صديق ... صديق ماكر

(١) السابق : " الأصداف الفارغة " : ١٠٠ - لندن ١٩٥٣



---

حدثني أن يا قوتتي على شاطئ غريب  
فتركت غابتي وأغنامي  
وخرجت أبحت عن حبيبتي  
فمنذ ولادتي... وبى شغف إليها  
أريد أن أطوق بها صدري  
رفعت ضراعتي إلى الله ..  
أن تظل الرحمة طريقي  
وهناك على الشاطئ الغريب  
وبعد سفر طويل  
دمعت عيناي .. وطال وقوفي  
لم أجد يا قوتتي الحمراء  
فقط.

التقت قدمي العابرة  
ببضعة أصداف فبعثرتها (١)  
ويقفنا الإبداع على المعاناة نفسها إذ يقول :  
لقد كنت عصفوراً من الأثير في قضاء اللانهاية  
القريب من منازل الآلهة

---

(١) الديوان : ١٠١.

وكان بي شوق موروث منذ أجيال ما قبل التاريخ  
شوق يجرى في نسيج ذراتي  
منذ كنت سديماً هائماً في الفضاء الأعلى  
وفي ذات يوم عندما كنت في إحدى سياحاتي  
أجتاز الفضاء الرحيب  
رأيتني أقترّب من أرض غريبة  
شممت منها رائحة الخمر المعتقة من أجران الشعير  
وسمعت فيها أصوات الجداول الضاحكة بين الحقول  
فدفعتنى شهوة عارمة أن أهبط هذه الأرض  
وبعد شربة ماء من جداولها  
نبئت أجنحتي ، وجرت الدماء في أوردتي .  
وشعرت بسعادة دافئة تغمرني  
فهممت من فرحتي أن أطير  
ولكن هيهات هيهات .. فقد التصقت أجنحتي بالأرض  
الأرض التي لن تطلق سراحني  
حتى تستردّ شعيرها جميعه من حوصلتي (١)  
إنه مجتمع دفع الثمن فابحاً ، أو استرداد الممنوح كاملاً ،

---

(١) السابق : ٩٧ " العصفور " لندن ١٩٥٣ .

---

لا يقبل إلا أن يمتلك الكل ، وإلا ما هب الجزء ، ومن ثم فليس  
بإزاء المبدع إلا أن يدور في فلك وطنه، بالإرادة وبغيرها ،  
وبالوعي وبدونه ، بالرضا والغضب مجتمعين ، إنه الرجوع  
الكياني للهوية ، والحنين الغريزي لنداءات المنبع ، يفعل ذلك في  
الحياة وفي الإبداع، لأنه لا يستطيع - ابتداء وانتهاء - إلا أن  
يدور في فلك نفسه، التي هي وطنه ، وفي إطار وطنه الذي هو  
حياته ومماته ، يفعل ذلك بطاقة الحب التي لا تنفذ ، وبنزعة  
البراءة والطهر التي لا تقف عند حد، ويجدلية الحب المندى بطل  
التصوف المتجه صوب الأفق السرمدي للحرية .. تلك الجرية  
الطاهرة الصادقة التي إن كسفت شمسها اليوم ، فلا بد من أن  
تشرق غدا بالفعل ، لا بمجرد الاحتمال والتشوف .

وحين يعود الإبداع من رحلة اغترابه إلى حيث ينبغى أن  
يعود؛ إلى حضن الوطن ، لا يملك إلا أن يقاوم المحنة التي كانت  
لماتزل متمكنة، والخراب الذي كان قد طم ، واستشرى في كل  
أحد، وفي كل شيء، إلا من عصم ربي ، إنه لا يملك إلا أن  
يحاول شحذ طاقاته، لاستخلاص نفسه، توطئة ضرورية  
لاستخلاص الآخرين، واستنقاذ الوطن :

**وفجأة ، عاد الماضي إلى مخيلتي**

---

الناس يمرون أمامي ومعهم الحب، والسعادة بجانبني  
تعايشني وتقيم معي كتفا إلى كتف  
كنت أحيأ دون مبالاة  
دون محاولة لفهم نفسي  
دون أن أهتم ماذا أنتظر... وماذا أتوقع  
وكان الزمن يمضي  
واليوم.. هل يعود مافات؟ أم هل تأباه علينا الحياة؟  
كلا

لن أصبح شيخاً... لن تنحني قامتي  
لن أدير ظهري للحياة.. لن أعيش مرغماً  
لن أكف عن مطارحتي للحب  
سأظل أتمسك بحماقاتي  
وسألقى بها في كل مكان  
سأنتزع من أمامي هذا الأفق المربد  
وسأهجر هذا المنبسط الشاسع من الوحشة والخواء (١)  
إنه يحاول أن يصر على الصديق مع النفس، أولاً، في  
مواجهة الكتب العام والنفاق الجمعي التام، والصديق مع النفس

---

(١) الديوان : " رسالة إلى صديق " : ١١٢ ، الخرطوم ١٩٦٢

---

مرقاة للصدق مع الآخرين ، ومع الوطن ، وهذا مفضل -  
بالضرورة - إلى مواجهة المدلسين الطغاة سارقي ألق الشمس  
ومهيلى القراب على وهج الفضيلة ، إن الواقع - عصرئذ - كان  
أكذوبة كبرى لم ينج من سواد سناجها وجه واحد من وجوه  
الحياة فى الوطن ، ومن ثم لم يكن إلا أن يشد الإبداع بالنواجذ  
على فضيلة الصدق التى هى وجه وسيم مشرق من وجوه  
الحرية:

الصدق ، الصدق .... الصدق ...

حفنة واحدة من الصدق !! -

هذا كل ما أطمع فيه

إن الصدق ليبدولى كغزال شرود

يلف منى ويدور ، يسبقنى ، ثم يقف ليختفى تارة

ثم يظهر ، ثم يفلت منى فى مسارب وطرقات

فأحوطه من هنا ، وأقطع عليه الطريق من هناك

وأنا مبهور الأنفاس من الجري

فإن أمسكت به ... تحققت السعادة

ولا فقد عشنا فى الجري وراءه زمناً وغداً

على أنى إن فشلت



---

فلسوف أغفوا ، حتى لا يبدو لنا ظري

سوى نور الصدق الزاهى

وحتى لا تنفرج عيني إلا على وجوده العذب (١)

وهذا النص من عطاء عام ١٩٦٥ ، أى الوقت الذى احتوى فيه رحم الغيب جنين كارثة ١٩٦٧ ، ولم يكن بوسع المبدع أن يمتشق حساماً في مواجهة سدنة الكارثة ، ليستخلص من برائتهم حرية الوطن المكبله ، وإرادته الكسيحة ، حسبه إن سعى إلى ذلك ، بأداته الوحيدة المشروعة : بالكلمة والفكرة والصورة والإيحاء والتنوير ، حسبه ، إن سعى إلى ذلك ، بجمال الفن وجلاله وهيبته . .. ولكن .. إلى كم من أعمار المبدعين سيحتاج الفن ليؤتى أكله ، فى مواجهة زمن موبوء بالتسلط والقهر ، التزييف والكذب والنفاق ووآد الحريات ؟ هذا هو السؤال الذى لا يملك سوى الفن نفسه أن يجيب عليه ....

---

(١) الديوان : " الصدق " : ١١٦ الاسكندرية ١٩٦٥ .

---

## الفصل الثانى

### لغة الإبداع بين الأصالة والتطور والتأثر

---

خمسون عاماً هي عمر الإبداع الذي صحبناه ، وعديدة متباينة هي المؤثرات التي صاحبت امتداد الإبداع فى الزمان ، وإنها لتتخذ، فى الأغلب، سمة التحولات الأفقية أو الرأسية الحادة، من قبيل تحول مجتمع المبدع عن نهج ليبرالى له عيوبه وتجاوزاته، إلى حكم عسكري شمولى له آفاته وقهره وجهالاته ، ثم من قبيل اغتراب المبدع عن مجتمعه، هذا الشرقى المقبوض على حرقة بقبضة من حديد ، إلى مجتمع غربى ليبرالى، قطع طريقه كاملاً صوب الحرية وحكم المؤسسات ، وتحكيم المعايير لا الأهواء والنزعات ، ثم من قبيل انتهاء المبدع بمكونه الدينى الكلاسيكى، إلى نمط من ديمومة التشوف لاستفراق صوفى يصهر نورا نيرة الحقيقة الإلهية والكائنات جميعاً فى حزمة سرمدية، مطلقة البهاء والجلال من ألوان الطيف ، يستحيل على العقل الصارم البارد أن يستكنه سحرها، أو أن يستبين مكنون كنوزها ، ولايتها الالتقاء والاحتواء بعظمتها الكونية الأبدية إلا للبصيرة المتأمله وصفاء النفس وشفافية الروح ... وأكاد أقول بضرورة أن يجتمع - إلى ذلك كله - الذوق الفنى المشحون الرهيف .

وَبَدَّهِيَ أَنْ يَكُونَ لَهَا أُسْلَفَتْ فَعَلَهُ الْعَمِيقُ فِي الْإِبْدَاعِ ، وَأَنْ  
يَكُونَ لِلْمَوْهَبَةِ الثَّقِيفَةِ دَوْرَهَا الْحَاسِمُ فِي رُؤْيَا الْمَتَغَيِّرَاتِ  
وَالْتَحَوَّلَاتِ وَاسْتِخْلَاصِ مَغْزَاهَا ، وَمَنْ ثَمَّ تَأَثَّرَ التَّجْرِبَةُ الْفَنِيَّةُ وَلُغَةُ  
الْأَدَاءِ بِذَلِكَ كُلَّهُ عِبْرَ مَنْظُومَةِ الْإِبْدَاعِ الثَّلَاثِيَّةِ : الْمَرْأَةُ وَالتَّصَوُّفُ  
وَالْحَرِيَّةُ .

أَوَّلًا : بَيْنَ امْرَأَةِ الْوَاقِعِ ، وَانْثَى الرَّمْزِ وَالْحُلُمِ الْمِيتَافِيزِيكِيَّةِ :

تَنْبَهْنَا مِنَ التَّقَائِنَا الْحَمِيمِ بِالنَّصُوصِ أَنْفَا ، إِلَى سَطْوَعِ  
الْكِيَانِ الْإِنْثَوِيِّ بِالْإِبْدَاعِ ، وَهُوَ سَطْوَعُ تَرَاوَحِ بِالْمَرْأَةِ بَيْنَ  
وَأَقْعِهَا الْفِيزِيكِيِّ ، وَبَيْنَ كَيْتُونَتِهَا الْمِيتَافِيزِيكِيَّةِ ؛ بِاعْتِبَارِهَا حُلُمًا  
يَتِمَثَّلُ فِي الرَّمْزِ أَوَّالِقِنَاعِ .

١- امْرَأَةُ الْوَاقِعِ :

فِي الْعَمْرِ الْبَاكِرِ لِلْإِبْدَاعِ أَطْلَتِ عَلَيْنَا امْرَأَةُ الْوَاقِعِ مَبَاشَرَةً  
دُونَ حُجْبٍ أَوْ رَمُوزٍ أَوْ أَقْنَعَةٍ ، يَقُولُ الْإِبْدَاعُ فِي عَطَاءِ الْعَمْرِ  
الْأَوَّلِ :

حَدَّثَ الْقَلْبَ بِأَنْيَ غِنٍ قَرِيبٍ سَأْرَاكَ  
أَصْحِيحَ قَبْلَ اللَّهِ دَعَائِي ... وَدَعَاكَ ؟  
أَمْ هِيَ النُّشُوءُ بِالْقَلْبِ فِيهِذِي بِلِقَاكَ ؟  
صَارِحِيْنِي ! أَتَحْسِنُ بِأَنْيَ سَأْرَاكَ ؟

\*\*\*\*

---

أنا لأدري .. ولكن ربما قلبك يدري  
بين قلوبنا على البعد حديث الوجد يسري  
والذي يجري على قلبي ، على قلبك يجري  
فسليه ، ثم لاتخفى عليّ ، هل أراك ؟ (١)  
\*\*\*\*

عندما أشفق ليلى من بكائي وحنيني  
عندما رق لحالي ، ودأى سقم جفوني  
زارني طيفك في مهدى كالأم الحنون  
وسرت في القلب بشرى أنني سوف أراك  
\*\*\*\*

سوف يؤويني جناحاك وأحظى برضاك  
سوف أشكوك ما بي ، وستشكين جواك  
سوف أروى ظمئي القاتل من نبع جناك  
كل هذا عندما يصدق وحيي وأراك  
\*\*\*\*

أين ذاك اليوم مني ؟ ليتني اليوم أطيّر  
ليتني الحلم إلى عشك في الليل يسير



---

ليتني البسمة في ثغرك تعلو وتنير  
لا .. بل المتعة عندي أنني سوف أراك

\*\*\*\*

رؤيتي وجهك أشهى من ضياء لخيرير  
فيه إشعاع حنان شع في القلب الكسير  
قربيني !! .. بل دعيني أنتظر يوم مسيري  
فمتاع الروح في ترديد أنى سأراك

\*\*\*\*

حدث القلب بأني عن قريب سأراك  
أصبح قبل الله دعائي ودعاك ؟  
أم هي النشوة بالقلب فيهذي بلاقك ؟  
صارحيني ، أتحسين بأنى سأراك ؟ (١)

\*\*\*\*

كان المبدع - أنثذ - في العشرين ، سن التلقائية والمباشرة  
ورومانسية المحتوى المشربة بكلاسيكية الأداء. وواضح،  
وضوحاً نقياً، كيف كانت البدايات أنثذ تواقة لتوكيد  
الذات بتكريس شرائط الأصالة لايتجاوزها كالحادث في أيامنا.

---

(١) الديوان : ٧٩.

---

هذه .. ذلك أن المبدع، فى نص العمر الأول هذا، ملتزم بموسيقى البحر . آخذ - فى الوقت نفسه - بمقوم تجديدى لا يصادر التواصل أو ينقطع عنه، وإنما يخرج من عباءة تطوره التاريخى والفنى ، وذلك ماثل فى تقسيمة القصيدة إلى مقاطع يتساوى فيها عدد الأبيات، ويتغير حرف الروى .. والنص يتوجه بالسؤال، المتضمن أصلاً ، مباشرة إلى المحبوبة الواقع، التى نتمثلها من فورنا امرأة أو فتاة - وفقاً لنموذجها فى مخيلة كل منا - فالاستخدام هنا - إذن - ، كما أسلفنا، عارٍ تماماً من الإحالات أو الترميز ، فإذا ضمّمنا هذا إلى رومانسية المشاعر وفتونها ونقاوتها ، إذ هى لماتزل أنثى فى عمر البدايات أو الإرهاصات المثالية البريئة الحالمة ، أفضى ذلك فى لغة الإبداع إلى نمط من المجاز المباشر المجانب للإيغال والتجريد، ولأوعية الجمال الحسى الأنثوى ، قدر احتفاله بمؤديات المشاعر والانفعالات والمعنويات .. وإن الإبداع ليؤدى الارتباط بين الرجل وأنثاه فى صورة وجدانية عمادها القلب وموجباته وموحياته ... والقلب هو الأداء اللغوى الأمثل والأنقى والأبقى، لتخليق عاطفة الحب باللغة المرهفة ، ومن ثم فهو مواتٍ - تماماً - ليكون قيماً على تجربة يتوق فيها المبدع للقاء وشيك بالمحبيب ، فيتراوح، من فرط لهفته وحرمانه للتأرجح بين التصديق

---

---

والتكذيب، والرجاء والقنوط ، ومن ثم يلح عليها أن تساند أمله  
وأن تنزع عنه توجسه . ثم إنه ليستعين - نائماً - بالحلم ،  
فيتجسد خيالها ليطمئنه ويرد الروع عنه . ويتمنى أن يجنح  
بالحلم ليحل في حماها ، وهكذا تتداعى فى القصيدة تخيلات  
تجسد اللقاء المنتظر الذى لايقوم مقامه سواء ، والقلب، إذن  
كما تنبهنا، الوعاء اللغوى الأمثل لتخليق تلك المشاعر ، وعلى  
ذلك فلايكاد مقطع من مقاطع القصيدة يخلو من هذه اللفظة  
الخالقة: ( القلب )، نصاً أو إيحاءً، إنه يستقبلنا فى أول الأبيات،  
بل فى، أولى دلالات القصيدة إذ يقول الإبداع :

حدث القلبُ بَأْنى      عن قريبٍ سَأراكِ

فحديث القلب الذى أدته الجملة الفعلية ، حديث مطلق بمثابة  
المناجاة ، وهو مغاير لأن يقول الإبداع ( حدثني القلب ) فيحد  
من آفاق الحديث بذاته الشخصية ، ثم إنه، على مدى القصيدة  
كلها، يستحضر المحبوبة ليخاطبها مباشرة ولايعول على ضمير  
الغائب ، ثم لايلبث وعاء القلب أن يلح، نصاً، على الإبداع، يقول  
فى ثالث الأبيات :

أَمْ هِيَ النُّشُوءُ بِالْقَلْبِ فِيهْذَى بِلِقَاكَ؟

القلب تردد - إذن - فى المقطع الأول مرتين ، ثم نرصده فى

---

المقطع الثاني أربع مرات، في قوله :  
أنا لأدرى ، ولكن ربما قلبك يدري  
بين قلوبنا على البعد حديث الوجد يسرى  
والذى يجرى على قلبى على قلبك يجرى  
ثم يرد - فى آخر أبيات هذا المقطع الثانى - مرة، خامسة؛  
محمولاً على ضمير الغائب، فى قوله :  
فسليه ، ثم لاتخفى على ، هل سآراك ؟  
وفى المقطع الثالث ، يرد مرة واحدة، فى آخر أبياته إذ  
يقول:

وسرت فى القلب بشرى أنتى سوف أراك  
ثم يرد فى ثانى أبيات المقطع السادس مرة وحدة إذ يقول :  
فيه إشعاع حنان شع فى القلب الكسير  
ثم يرد فى المقطع السابع والأخير - الذى هو المقطع الأول  
نفسه - يرد مرتين اثنتين، كما تنبهنا، حتى إذا تأملنا  
المقطعين الرابع والخامس اللذين لم يرد فيهما لفظ " القلب "  
نصاً ، رأينا بديلين يحتويانه ويحتويهما هما ( الوحي ) ،  
( الحلم ) ولو أننا وضعنا لفظة ( القلب ) عوضاً عن كل منهما،  
لانسجم الإبداع - وزنا وإيحاء - بمثل انسجامه الحالي ، يقول

---

الإبداع في آخر أبيات المقطع الرابع :

**كل هذا ، عندما يصدق وحيي وأراك**

ويقول في ثانی أبيات المقطع الخامس :

**ليتنى الحلم إلى عشك في الليل يسير**

ولو أننا قلنا :

**كل هذا عندما يصدق قلبي وأراك**

وقلنا كذلك :

**ليتنى القلب إلى عشك في الليل يسير**

لما تنافر النضان في الحالتين، على ماتبيننا.

حتى إذا تأملنا الألفاظ والتراكيب والصور جميعا ، لم نخطئ  
انبثاقها من رومانسية الشاعر وكلاسيكية الأداء ، فضلا عن  
تبرعها جميعها من الوعاء اللغوي والإيحائي للقلب، ففي المقطع  
الأول نرصد: الرؤية، والدعاء، والنشوة، والهديان، واللقاء ، وفي  
المقطع الثاني نرصد: البعد، والوجد، والسريان، والرؤية ، وفي  
المقطع الثالث نرصد: الإشفاق، والليل، والبكاء، والحنين،  
والسقم، والجفون، والطيف، والمهد، والأم الحنون، والبشرى ،  
وفي المقطع الرابع نرى: الإيواء، والجناحين، والرضا،  
والشكوى، والجوى، والظمأ القاتل، ونبع الجنا، والوحي ، وفي



---

الخامس ترصد: الطيران، والحلم، والعش، والليل، والبسمة،  
والثغر، والعلو، والإثارة، وفي السادس نجد: رؤية الوجه  
والعينين، والضرب، وإشعاع الحنان، ومتاع الروح.

والصور - بدورها - تؤدي الإيحاءات والمشاعر، نفسها،  
محمولة على الاستعارات، في قوله: حدث القلب، وقبل الله  
دعائي، والنشوة بالقلب في هذيانه، وقلبك يدري، وحديث  
الوجد يسري، وسليه، وأشفق ليلي، ورق لحالي، ورأى سقم  
جفوني، وزارني طيفك في مهدي، وسرت في القلب بشري،  
وسوف يؤويني جناحك، ويصدق وحيي، والحلم في الليل يسير،  
والبسمة تعلو وتنير، وإشعاع حنين، والقب الكسير، ومحمولاً  
على التشبيه في قوله: طيفك كالأم الحنون، وجهك أشهى من  
ضياء لخير.

والإبداع إلى ذلك، فضلاً عن التزامه بموسيقى البحر،  
يكتف الأداء الموسيقي، بأنماط أخرى، منها ما يكاد يكون صورة  
من «رد الإعجاز على الصدور»، وفي ذلك ما لا يخفى من تكثيف  
الإيقاع الناتج عن تكرار نطق كلمة بعينها في البيت الواحد، من  
ذلك القبيل (أصحيح قبل الله دعائي ودعاك؟ - أنا لا أدري  
ولكن ربما قلبك يدري - والذي يجري على قلبي على قلبك يجري

---

- سوف أشكو ظمئي القاتل وستشكين جواك) .

## ٢- أنثى الرمز - الحلم والقناع :

بعد ست وأربعين سنة من إبداع العمر الأول ، عمر الرومانسية العاطفية والأدوات الأقرب إلى الكلاسيكية، والمرأة المغموسة بالواقع ، تطل علينا الأنثى الميتافيزيقية، أنثى الحلم والرمز والقناع ، حيث إن فتش عنها أى منا فى ذاكرته، أو بيته، أو حقله، لم يجدها ، وليس له أن يجدها إلا إن هو أوقد نيران مخيلته واستنفر قدرات ذاكرته ، فإنه حينئذ قد يجدها توحد شمساً، أو تومض برقاً، أو تفجر بركاناً، أو تفتق برعماً أو تملأ من رحيق غيمة قارورة عطر ، إنها المرأة الأسطورة، أو الأنثى الكونية الميتافيزيقية، التى امتدت فى الزمان والمكان، وفي الحقيقة والخيال، لتستوعب نضجاً وشجناً هائلين استقطبا المبدع والإبداع فى الأعماق، وعلى امتداد الآفاق .

يقول الإبداع فى قصيدة بيروتية فى العام ١٩٨٨ :

أبحث عن أنثى تخرجني من هذا العصر

أنثى كتبوا عنها فى كتب السحر

أنثى كزجاجة خمر

تفقدني الوعي وتنسيني

---

تجمع أشباتي تحميني  
أنثى في مثل جنوني  
في مثل جنون الشعر

\*\*\*\*\*

أنثى لا تعرفني  
لا تعرف حتى عنواني  
فأنا لا أعرف أين مكاني

\*\*\*\*\*

أنثى لمستها تحدث زلزالاً تحت الجلد  
أنثى حاضرة في القرب وفي البعد

\*\*\*\*\*

في خديها طمس النيل وعطر التفاح  
لا تقع العين عليها حتى ترتاح

\*\*\*\*\*

أنثى طاغية الإغراء  
تقتلني بسرير زفافي  
مثل العاصفة الهوجاء  
أنثى من قلب الواقع

---

لكن تتجاوز شكل الواقع

أنشئ كالنجم الساطع

\*\*\*

لو قدر لي أن أعشقها

أتدافع مداً خلاقاً يتواكب صوب الأبدية<sup>(١)</sup>

لو لمست شفتي شفتيها

أمتلك الكرة الأرضية

وتغيب عن الأرض بلاد .. وتلوح بلاد

يتغير شكل المدنية

تنحل العقد النفسية

وأعانق واقع الآخر

أتوحد شكلاً وهوية

\*\*\*\*

لو ذقت رحيق رضا بهما

لا أضمن أن أخرج حياً

فالموت أحب إليّ

حمق أن أترك هذا الثمر العالق

ما بين الشفتين

---

(١) الديوان : ١٩.

---

فهناك سأحيا

\*\*\*\*

فأنا الأشواق تحركنى منذ سنين  
كى أستوعب أسرار الحكمة  
أسير أغوار الغبطة  
في هاتين العينين المبحرتين إلى أفاق صوفية

\*\*\*\*

سأظل أفتش عن صاحبة العينين اللؤلؤتين  
وسأخرج معها في رحلات كشفية  
نتجول ... نلعب ... نركض بين الأقمار  
نتحكم في سير الأقدار  
ونعود قبيل الفجر إلى غرفتنا القمرية  
تغمرنا النشوة والأفراح الوردية  
حيث الهمسات ...  
همسات العشاق الليلية  
وهناك سأطلب من ربي  
أن يوقف عقرب ساعتنا  
لتدوم لنا تلك اللحظات الكونية (١)

\*\*\*\*

---

(١) الديوان : ٢١.



---

بالمرأة أوبالشعر  
تزداد مساحات الرؤية والكشف  
تزداد الحرية  
ينجو الإنسان من الخوف  
ينقشع الزيف  
بالمرأة أوبالشعر  
يقترّب الإنسان من الجنة  
يتطهر من أدران المحنة<sup>(١)</sup>

إن الإبداع هنا قد تقدمت سنه الفنية، وأنضجته التجارب  
ولوّحت شمس المعاناة ، صار قمينا بالاستغراق في التجريب،  
والتجريب هنا ليس نقيضاً للصدق الفني ، إنما هو في يد الفنان  
الصناع بمثابة الملعقة التي يديرها في كأسه لمتزج مكوناتها  
ويطيب مذاقها ، وليس التجريب عندنا قاصراً على أدوات  
الخلق الفني ، إنما هو يشمل القدرة السليقية الثّقفة على  
استقطاب التجارب، التي تمتلئ بها تلك الأدوات، وتتجسد من  
خلالها، وإلا كانت أدوات رعناء غاشمة، تشينها الشكلائية،  
وافتناد الغاية .

---

(١) الديوان : ٢٢.

---

وعلى ذلك نقول: إن المبدع، الذى لم يجد سوى الرفض يرتكن إليه وسط حطام وطنه، وركام عالمه الممزق بالاستبداد والتفتت والتزييف والمصادرة والتعذيب والاغتيال، بالكلمات وبالطلقات، يكون - فى الحقيقة - قد اختار، بالوعى واللاوعى، موضوعه الإبداعى، لي طرح من خلاله قدرات فنه ويجرب سمات لغته الشعرية، فالاختيار والتجريب - هنا - ضدان لانصياح الفنان المبتدئ لأولية خواطره وانفعالاته، واستسلامه للنمطى الفج من أدواته. إن هذا العالم الهائج المائج، المشحون بالمتناقضات، المشتعل بالمحن والثارات، يحتاج فيه الفنان حين يواجهه بجاهز عصبى وعاطفى عارٍ، إلى كائن أسطوري يتكى عليه، كائن منسوج من خيوط الواقع الذى لافكاك منه إلا بالموت، ومن خيوط الحلم الذى يتحدى هذا الواقع الحنظلى المرويطامن من شريته وعلقميته شيئاً ما. ومن هنا انبثقت أنثى الإبداع الحقيقية الخرافية، هذه التى انداحت بدواخلنا جميعا، وقد نسمح لأنفسنا بأن نتسائل مرة أخرى: نتساءل لماذا الأنثى تتجسد طوق نجاه مقدوراً عبر أعاصير معاناة الشاعر؟ وما الفرق بين أنثاه الميتافيزيقية الأسطورية المبتغاة هنا، وأنثاه الواقعية الفزيولوجية، التى تلبثنا أزاها قبل نصف قرن من الآن؟ ... الأنثى - مطلقاً - بالنسبة للرجل - مطلقاً -

---

---

خاصة الفنان ، موت ضرورى وإحياء حتمى ، حتى وإن لم يكن لديه الوعى العقلى بذلك . فاللحظة التي يكون فيها التواصل الكامل بين طرفى الحب : المرأة والرجل .. هى لحظة كونية فارقة ، أشبه ماتكون بلحظة الخلق الفنى ، فكلتاهما تتم في حال جامعة بين اليقظة والغيبوبة ، بين الحقيقة والحلم ، ومن ثم فهى موت ضرورى للحياة أو موت مفض للحياة ، موت للرجل وإفناء له خلال الغيبوبة والحلم الملازمين للحظة التواصل بينهما ، وبعث وإحياء له عبر اليقظة والمباشرة الملازمتين - أيضا - للحظة النشوة العظمى المنبجسة - كذلك - عن انصهارهما ، وليس الفرق بين قولنا هذا وبين تخليق الشاعر له إلا الفرق بين جهامة التعبير بالنثر، ووسامة الإيحاء والتصوير بالشعر؛ حين يقول :

أبحث عن أنثى تخرجنى من هذا العصر  
أنثى كتبوا عنها فى كتب السحر  
أنثى كزجاجة خمر  
تفقدنى الوعى وتنسينى  
تجمع أشتاتى ... تحمينى  
أنثى فى مثل جنونى ... فى مثل جنون الشعر

أنثى لمستها تحدث زلزالاً تحت الجلد  
أنثى حاضرة في القرب وفي البعد  
أنثى طاغية الإغراء  
تقتلني بسرير زفافي  
مثل العاصفة الهوجاء  
أنثى من قلب الواقع  
لكن تتجاوز شكل الواقع  
أنثى كالنجم الساطع  
لو قدر لي أن أعشقها  
أدافع مدأً خلافاً يتواكب صوب الأبدية  
لو لمست شفتي شفتيها  
أمتلك الكرة الأرضية  
لو ذقت رحيق رُضا بهما  
لأضمن أن أخرج حياً  
فالموت أحب إليّ  
حمق أن أترك هذا الثمر العالق  
ما بين الشفتين  
فهناك سائحاً (١)

(١) الديوان : ٢٠.

---

والعلاقة الفرق بين أنثانا، هذه: الميتافيزيقية الأسطورية،  
والأخرى: الواقعية الفزيولوجية التي رصدناها قبل خمسين سنة  
. هي العلاقة بين البذرة الكامنة الطيبة ، والشجرة المباركة  
الهائلة ، هي العلاقة بين النطفة الحية والإنسان الحقيقي  
الأسطوري الذي لاحدود لطاقاته ، والذي هو أعظم ما أبدع  
الخالق، جل شأنه ، إن المرأة الواقعية الفزيولوجية التي  
رصدناها في إبداع العشرين، كانت تلبي الاحتياجات الإنسانية  
والنفسية والعاطفية لشاعرنا ابن تلك السن . وقد انقلب المبدع  
والإبداع خلقاً كونياً آخر، عبر نصف قرن من أتون المعاناة  
العاطفية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والفنية، داخل  
الوطن وخارجه، وكما تجدد خلايا الجسم نفسها لتلبية  
احتياجات بقاء الإنسان ، كان من المحتم أن تتجدد وتتكاثر  
المرأة الفزيولوجية الواقعية تجديداً وتكاثراً حميدين، لتلبي  
احتياجات المبدع الفنان في هذا الإنسان نفسه، الذي هو هنا  
شاعرنا على وجه التحديد. وفي المقاطع التي أثبتناها من  
قصيدة " بيت الحبيب بعيد بعد الحنة " تخلقت كلمة ( الأنثى )  
في الإبداع عشر مرات ، وتخلقت كلمة ( المرأة ) مرتين ، وتخلقت  
عبر الضميرين البارز والمستتر أربع عشرة مرة ، وكُنِّي عنها  
مرة، في قول المبدع: ( صاحبة العينين اللؤلؤتين ) وبدهى أن



---

فى ذلك مصداقاً لاشبهة فيه للصدق الفنى من ناحية ، ولبوار  
ثنائية اللفظ والمعنى من ناحية أخرى . إن ( الأنثى ) ، التى هى  
محور الإبداع فى هذا النموذج المحدود من القصيدة المطولة،  
قد استشرت لفظاً ومعنى فى الإبداع وانبثقت بين ثناياه  
محمولة على خفقات الموهبة الثقافة وزخم التجربة الفنية  
الحميمة.

وليس أدل على الصلة الوثيقة، والفرق الهائل أيضاً، بين  
امرأة الواقع الفيزيقية، التى رصدناها فى إبداع العشرين ،  
وامرأة الحلم الميتافيزيقية التى نحن بصحبتها الآن ، من  
المقارنة بين إحياءات كلمة ( القلب ) ، التى اتكأ عليها الإبداع  
فى وصل انتمائه للأولى ، وبين إحياءات كلمة ( الأنثى )  
وتداعياتها التى اتكأ عليها الإبداع فى وصل انتمائه واحتياجه  
وتوقه الكيانى للثانية ، إن كان القلب زهرة أو جمرة أو قطرة .  
فالأنثى هى البستان والنيران والشلال، ومن ثم فهى -  
بمواصفاتها التى فجرها الإبداع - المواتية لجماع نضج  
المعاناة؛ فى الحياة والفن، وتحديد المواقف من الوجود ، إن  
أنثى الإبداع الأخير خارقة الطاقات ، ويمكنها أن تمشي  
بالمبدع فوق الماء والهواء لتخرجه بالنشوة ، بالتسيان والتذكر،  
من حصار العصر، ومن قيود الزمن ... إنها أسطورية ساحرة  
بالقدرة ، إنها باعثة للنشوة . مسكرة كالخمرة ، تجمع الأبعاض

---

وتلم الشتات، بطاقات هي نقيض الواقع، وضريب الجنون والخوارق ، وليست المعرفة العقلية وسيلة إليها ، إنما الطريق هو الحدس والتشوف. ومن ثم فهي حاضرة غائبة، لا يحددها الزمان أو المكان ، إنها طاغية الفتنة ، قاهرة الوسامة ، تقتل لتحيى ، وتجسد الواقع لتتجاوزَه وتشتع من كيانه ما يحتوى الواقع، ولا يحتويه الواقع، كضوء النجم الثاقب المشتعل على ماعداه ، إنها، إذ يتجسد بها العشق ، تهب القدرة للفنان، وتواكبه صوب الديمومة وتدنى الملكوت بين يديه ، وتجمل قبح العالم، وتستبدل بالخير الشر، وتنحى انقسام ذات الفنان بين الواقع المقيت والمثال المنشود، ليصبح ذلك التشوف (الطوباوى) واقعاً آخر جديداً للفنان .

إن الحياة الجديدة لمنبعثة من وهج العشق، ومضيه، عبر نيرانه التي تمت لتبعث خلقاً، آخر وتلبى شوق الفنان، المبحر أبداً صوب الحقيقة، المغامر دوما لاكتشاف حقائق المسرة بين عيني أنثاه الجوهرتين المشعنتين بالحقيقة ، وبالحلم الصوفي المتطلع للكشف ، السائح في أربعة أركان الكون، المتحكم في سير الأقدار بمعجزة الفن وقدرات الحب . ولاديمومة لهذا الكون السحري، المبنى أساساً فوق جدار الواقع، إلا بالخروج من دائرة الزمن واختراق جداره، للذوبان في الوجود المطلق وأياما كانت القيمة الفيزيقية لامرأة الواقع. فإن الأنثى/ الحلم/ الرمز/ القناع/ الميتافيزيقية، هذه، هي بمنظور الصديق الفنـى- كما رأينا -

تكأة الشاعر وعدته ومرقاته للحرية، والفتوحات والاكتشافات،  
والخلاص من الخوف ومن الزيف ، شأنها - فى ذلك - شأن  
الفن تماما بتمام .

وبديهي أنه لم يكن للغة أداء هذا الوجود الأنثوى/ الواقعي/  
الميتافيزيقي الأسطوري إلا أن ترق وتشف إلى حد أن تجنب  
إنها الأنثى الموصوفة فى كتب السحر ، المسكرة بالنشوة  
كالخمر، أنثى خلاقة كالجنون نفسه ، ذات قدرات خارقة  
متناقضة، تحيي وتميت، وتريح وتعصف، وتجسم الواقع  
وتتجاوزه ، وتشيع كالنجم وتحل تراكمات الكبت .

وإن نحن تأملنا فى المجاز وجدناه متفجراً من هذا القبيل  
نفسه ، ولنقف أمام الصورة، محمولة على التشبيه والاستعارة، -  
لنري الأنثى: ( تخرجنى من هذا العصر - كتبوا عنها فى كتب  
السحر - كزجاجة خمر - تفقدني الوعي وتنسيني - تجمع  
أشتاتى تحميني - أنثى فى مثل جنونى - فى مثل جنون الشعر  
- لمستها تحدث زلزالا تحت الجلد - حاضرة فى القرب وفى  
البعد - فى خديها طمى النيل وعطر التفاح - طاغية الإغراء -  
تقتلنى بسرير زفافى - من قلب الواقع لكن تتجاوز شكل الواقع  
- كالنجم الساطع - لو قدر لى أن أعشقها أَدافع مدأً خلاقاً  
يتواكب صوب الأبدية ، لو لمست شفتى شفتيها ، أملك الكرة

---

الأرضية - وتغيب بلاد وتلوح بلاد ، يتغير شكل المدنية ، تنحل  
العقد النفسية ، وأعانق واقعي الآخر، أتوحد شكلا وهوية - لو  
ذقت رحيق رضا بهما لأضمن أن أخرج حياً - فالموت أحب  
إلياً - فهناك سأحيا - أسير أغوار الغبطة في هاتين العينين  
المبحرتين إلى آفاق صوفية - صاحبة العينين اللؤلؤتين -  
سأخرج معها في رحلات كشفية - نتجول - نلعب - نركض بين  
الأقمار - نتحكم في سير الأقدار - نعود إلى غرفتنا القمرية -  
تغمرنا النشوة والأفراح الوردية - بالمرأة يقترب الإنسان من  
الجنة - يتطهر من أدران الميعة - ).. وهكذا ... من زخم  
التلاقى بين الموهبة الناضجة وحمياً الصدق في التجربة الفنية ،  
لا تكاد الصور، المطابقة والمخلقة لتلك التجربة، تقف عند حد  
في انثيالها ، نكاد، ونحن نلهث وراءها؛ إذ نحن نتابعها في  
الملكوت كله بأفلاكه وسمواته وسهوبه وبحاره وجنونه وشعره  
وطمى نيله وعطر تفاحه وأزاهير بساتينه وزلازل براكينه ،  
وسائر مفردات الكون والإنسان المادية والمعنوية الأخرى التي  
يموج بها النص، وتمور بها ومن خلالها الصور .

وبدّهى كذلك أن تتفجر طاقات الخلق الموسيقي للمحتوى  
بما يجاوز تخوم الكلاسيكية والرومانسية، التي رصدناها في  
عطاء العمر الأول، وليس الأمر مجرد الإبداع، بالالتكاء على



---

موسيقى التفعيلة؛ الأكثر إسعافاً ومواتاة لهذا النمط من الشعر الكونى المتأجج، إن صح التعبير ، وإنما - فضلاً عن ذلك يتعين رصد ذلك التنوع الإيقاعى، الذى داخل موسيقى التفعيلة، بما يجاوز الوقوف عند الظواهر، إلى استكناه السرائر؛ سرائر المبدع والإبداع جميعاً ، يقول الإبداع؛ أخذاً بروى مقطع سابق هو حرف الراء :

### أبحث عن أنثى تخرجنى من هذا العصر

وفى السطرين التاليين يتمثل الروى فى قوله " فى كتب السحر " أنثى كزجاجة خمر " ثم لا يلبث الإبداع، إذ مزج بين الأنثى والمبدع كى يكشف عن مدى تأثيرها فيه أن ينوع فى الأداء الموسيقى بما يواتى ذلك ، فالروى الذى يؤدى الأنثى منفردة ، لا يستوعبهما معاً ، ومن ثم يقول فى ثلاثة الأسطر التالية :

تفقدنى الوعى وتنسينى

تجمع أشتاتى ... تحمينى

أنثى فى مثل جنونى

ليعود إلى الروى الأصل ليقول :

فى مثل جنون الشعر



---

وهكذا يفتح الإبداع لكل لون من ألوان التجربة منجمه  
الموسيقى، ليقتبس منه ما يواتيه، فنرصد روى الدال في قوله "  
تحت الجلد " في القرب وفي البعد " والحاء في قوله " عطر  
التفاح " و " حتى ترتاح " والهمزة في " أنثى طاغية الإغراء " و "  
مثل العاطفة الهوجاء " والعين في: «أنثى من قلب الواقع» و «لكن  
تتجاوز شكل الواقع» و «أنثى كالنجم الساطع»، والياء المشددة  
المردفة بتاء التانيث المربوطة الساكنة في قوله: " يتواكب صوب  
الأبدية " و " أمتك الكرة الأرضية " و " يتغير شكل المدنية " و "  
تنحل العقد النفسية " و " أتوحد شكلا وهوية " و " في هاتين  
العينين المبحرتين إلى أفاق صوفية " و " سأخرج معها في  
رحلات-كشفية " و " ونعود قبيل الفجر إلى غرفتنا القمرية " و "  
تغمرنا النشوة والأفراح الوردية " و " همسات العشاق الليلية " و "  
لتدوم لنا تلك اللحظات الكونية " و " تزداد الحرية " والفاء في  
قوله " الرؤية والكشف " و " ينجو الإنسان من الخوف " و "  
ينقشع الزيف " .

والإبداع - إلى ذلك - يمتلك الموسيقى دون أن يستسلم لها  
، ومن ثم فهو لا يتردد في التنويع على أى روى حاكم مما سبق  
وفقا لإيقاع التجربة، كي يعود إليه، أو لا يعود ، فقد رأيناها ينوع  
في قوله " وتنسيني " و " تحميني " و " في مثل جنونى " ليعود

---

إلى روى الراء فى قوله : " فى مثل جنون الشعر " وينوع بما يشبه العزف المنفرد وفقاً لدوافع التجربة ليقول :

" أنثى تقتلنى بسرير زفافى " فيأتى روى الفاء المردفة بياء المتكلم، مرة واحدة فقط، ووسط روى الياء المشددة المردفة بقاء التانيث المربوطة الساكنة، يقول الإبداع، معولاً مرتين على روى الدال تعويلاً عارضاً : «وتغيب عن الأرض بلاد»..

### « وتلوح بلاد »

وعلى الراء: " وأعائق واقعي الآخر " وعلى القاف " حمق أن أترك هذا الثمر العالق " مرة واحدة لكل منهما، بل إننا نراه فى مقطع مكون من أربعة أسطر، يأتى كل سطر بروى مستقل فيقول:

فأنا الأشواق تحركنى منذ سنين

كي أستوعب أسرار الحكمة

أسبر أغوار الغبطة

في هاتين العينين المبحرتين فى آفاق صوفية (١)

وهكذا امتدت نزعة التجريب لدى الموهبة الناضجة الثقافة؛ لتتخذ من الموسيقى مرقاة لجيشان التجربة وتنوعها الثرى فى إطار الوحدة. دون أن تنكفى، قسراً وخشية، على نمط واحد من أنماط الإيقاع .

---

(١) الديوان: ٢٢.

## ثانياً: بين التدين النصي والتصوف

### ١- التدين

قبل نيف وأربعين عاماً ينبئ الإبداع بإيمانية نصية يختلج بها وجدان الشاعر ، وإذا كان النقد غير مكلف بأن ينقب في ضمائر المبدعين ، فإنه يملك ويتعين عليه أن يستشف من الإبداع شجون المبدع واهتمامات روحه وطوايا جوانحه ، فإذا انتشى المبدع وخشع بحضرة المجسد البشري للإسلام والإيمان محمد ﷺ ، فأنشد وردد وتهجد ، فالإبداع منبئ إذن عما داخل القلب وياشر الروح ، يقول الإبداع :

- ١- تلك ذكرى على المدى تتجدد ... فأنت يا شعر بالرقيق المنضد
- ٢- وسل الكون أن يزان ابتهاجاً .. ودع الشدو في القلوب يردد
- ٣- واشد ياطير في الرياض غناء عبقريا ، فذاك يوم محمد
- ٤- رجل علم الرجولة للخلق ، وما زال في الرجولة أوجد
- ٥- وهب النفس والنفائس للحق ، فأعلى البناء منه وشيد
- ٦- همّة تصرع الخطوب جميعاً .. وثبات وفطنة تقوقد
- ٧- ولد الخير والجمال ولحن من لحن السماء في يوم أحمد
- ٨- أي لحن يهز كل كياني ، إن تسمعت ، أو إذا هو غرد
- ٩- فدع الناي والقصيد ودعني ذاك لحن الخلود مازال يُنشد

- 
- ١٠- جئت والزرع في الرياض جديب، وتوليت والربا تتأود  
١١- راعك الجذب فانطلقت تُروى هامة القفر بالنمير المزود  
١٢- تلتقى بالصخور في كل وادٍ، جلمد يرعوى وآخر يجحد  
١٣- وعلي وجهك ابتسامة حر في سبيل الطريق يشقى ويسعد  
١٤- أيها المزهى إذا مسك الشوك فلاتشتكى ولا تنهد (١)  
١٥- فتنة العيش أن يذوب مع الكون ، وإن خلت أنه يتفرد  
١٦- وثبت روحه الفتية بالناس وثوب الزمان ، بل هو أبعد  
١٧- كنت تصفو مع الصباح إذا هل ، وتصفو إذا الصباح تلبد  
١٨- وترى الخير في الضعيف يرجى .. مثلما الخير في القوى المؤيد  
١٩- هزك اللحن في الوجود فصليت وفي الكون معبد أى معبد  
٢٠- كنت تصفى إلى القضاء مع الليل ، وسفر القضاء سفر مخاد  
٢١- وعرفت الخلود في أعين الفجر .. وفي الشهب والثجوم الخرد  
٢٢- كنت تهفو إلى الرمال وتسعى نحو عار مجدر الوجه أريد  
٢٣- وسطور الرمال في القفر تحكى قصة الكون في الوجود الموحد  
٢٤- علمتك السجود في روعة الصمت ، وهى للكون راكعات وسجد  
٢٥- أنت مثلى من التراب ولكن .. شع من تربك المطهر فرقد  
٢٦- شع منك الضياء في كل قلب ، وغدت فحمة الدجى تتبدد  
٢٧- وانحنت أعين السماء على الأرض، فنامت عين الشقى المسهد  
٢٨- ردد اللحن خاطري وتغنى ، أنا للحن عاشق أتعبد (٢)

(١) الديوان : ٨٩.

(٢) الديوان: ٩١.

---

وإن رومانسية المشاعر وكلاسيكية الأداء لتطالعنا فور  
التقائنا بعنوان القصيدة ( لحن النبوة ) ثم فى صياغة التجربة  
من خلال قالب القصيدة موحدة الروى ، وهو الدال الساكنة ،  
ثم فى التصريح المائل فى انتهاء الصدر بـ ( يتجدد ) والعجز  
بـ ( المنضد ) ، ثم فى انبثاق بعض أوجه البديع انبثاقاً عفويّاً  
لانشعر معه بقلق أو تكلف، لأن الإبداع يأتى موسيقياً فى  
الأساس وذلك من قبيل حشد الكلمات ( رجل - الرجولة -  
الرجولة ) متواليات فى بيت واحد ، وكذلك ( النفس - النفائس )  
فى بيت آخر ، والحقيقة أن للمبدع كلفاً لا يخفى بتكثيف  
الأداء الموسيقى ما يمكنه الفن من ذلك ، فهو يتكىء على ما يكاد  
يشبه «مراعاة النظر» أحياناً، أو «رد الأعجاز على الصدور»  
أحياناً أخرى، إنه يورد كلمة ( لحن ) فى الصدر ، وكلمة  
( لحن ) فى العجز إذ يقول :

ولد الخير والجمال ولحن من لحن السماء فى يوم أحمد

ثم يورد كلمة ( لحن ) فى البيت التالى فيقول :

أى لحن يهز كل كيانى إن تسمعت، أو إذا هو غرد

ولا تخفى علينا الأصرة بين (لحن) وسابقتها ، وبينها وبين

(تسمعت) و ( غرد ) بمنظور «مراعاة النظر» ، ومن هذا القبيل



العلاقة بين ( الشدو ) و ( يردد ) ، والعلاقة بين ( أعلى البناء وشيد ) ، وكذلك العلاقة بين ( السجود ) و ( سُجِّد ) وتكرار كلمتي ( تصفو ) و ( الصباح ) في قوله :

**كنت تصفو مع الصباح إذا هل ، وتصفو إذا الصباح تلبد**

وورد كلمة (الخير) مرة في الصدر وأخرى في العجز إذ

يقول:

**وترى الخير في الضعيف يرجى ، مثلما الخير في القوى المؤيد**  
ومن وسائل الإبداع في تكثيف الأداء الموسيقي إكثاره من أحرف بعينها في بعض الأبيات، من نحو تكرار السين ثلاث مرات في قوله :

**وعلى وجهك ابتسامة حر في سبيل الطريق يشقى ويسعد**  
فضلا عن وردود "الشين" مرة ، وهي قريبة الجرس وموضع النطق من السين

وتكرار التاء أربع مرات، والدال القريبة منها مرتين، والشين ثلاث مرات والسين القريبة منها مرة في قوله :

**أيها المزهى إذا مسك الشوك ، فلاتشتكى ولا تقنهد**

والتاء أيضا أربع مرات، والنون ستاً في قوله :

---

فتنة العيش أن يذوب مع الكون ، وإن خلت أنه يتفرد  
والنون كذلك ستاً إحداها التنوين، والدال أربع مرات في  
قوله:

ردد اللحن خاطري وتغنى، أنا للحن عاشقٌ أتعبد

والنون أيضاً خمس مرات في قوله :

فدع الفناء والقصيد ودعنى ، ذاك لحن الخلود مازال ينشد

والتاء - مرة جديدة - أربعاً في قوله :

كنت تصفون مع الصباح إذا هل وتصفون إذا الصباح تلبد

- وثلاث مرات في قوله:

كنت تهفو إلى الرمال وتسعى نحو غارٍ مجرد الوجه أريد

وتكرارها كذلك أربع مرات والعين ثلاثاً في قوله :

علمتك السجود في روعة الصمت ، وهى للكون راكعات

وسجد

والتاء مرة أخرى أربع مرات في كل من البيتين، وتكرار

الدال ست مرات في ثانيهما :

أنت مثلى من التراب ولكن شع من تربك المطهر فرقد

شع منك الضياء فى كل قلب، وغدت فحمة الدجى تتبدد

وتكرار العين ثلاث مرات، والنون خمساً في قوله :

---

وانحنى أعين السماء على الأرض فنامت عين الشقي المسهد

والباء خمس مرات والنون ثلاثا في قوله :

وثبت روحه الفتية بالناس وثوب الزمان ، بل هو أبعد

ومن قبيل هذا التكثيف الموسيقي بالقصيدة ما يحققه توالى

التنوين خمس مرات في قوله :

همة تصرع الخطوب جميعاً وثبات وفطنة تتوقد

وجلى أن الإيقاع وتدايعياته يملك على الشاعر نفسه،

فلا يكتفى بتخليقه بوسائله التي أشرنا إليها ، وإنما أيضا بالأداء

من خلال الصياغات اللغوية الدالة على السماع والصوت

والموسيقى ... يقول الإبداع ذلك ابتداءً باختيار العنوان : (

لحن النبوة ) ، ثم بانبثاق الدلالات النغمية الصوتية في الإبداع

على النحو التالي :

البيت الأول : فأت يا شعر! إذ الشعر أصلاً إنشاد وغناء.

البيت الثانى : ودع الشدو - يُردد

البيت الثالث : واشد يا طير - غناء

البيت السابع: ولحن من لحن السماء

البيت الثامن : أى لحن - إن تسمعت - غرد

البيت الرابع عشر : تشتكى - تنهد ( كلتاهما تؤديان

---

( الدلالة بالصوت )

البيت التاسع عشر : هزك اللحن - فصليت - معبد أى  
معبد ( المعبد وثيق الصلة بالترتيل والإنشاد ) .

البيت العشرون : كنت تصفى

البيت الثالث والعشرون : تحكى

البيت الرابع والعشرون : روعة الصمت ( الصورة تؤدي  
هنا دلالة عبقرية صوت الصمت )

البيت الثامن والعشرون : ردد اللحن - وتغنى - للحن -  
أتعبد .

إن المبدع قد أدى الذكرى العطرة عبقاً مسموعاً من  
الأناشيد الدينية ، فهو يدرك - بالوعى وباللاوعى - كون  
الموسيقى لب الباب فى الشعر الغنائى خاصة ، بحيث صح  
لغير واحد من قدامى النقاد ومحدثيهم أن يعتبروه أدنى  
للموسيقى منه اللغة .

هذا إلى أن المفردات المركبة فى صور جزئية تصوغ  
الصورة اللحنية الكلية نابضة فى القصيدة نبض الحياة ، إننا  
نرصد قوله : فأت ياشعر بالرقيق المنضد - ودع الشدو فى  
القلوب يردد - واشد ياطير فى الرياض غناءً - لحن من لحون

---

السماء - أى لحن يهز كل كيانى - أو إذا هو غرد - فدع الناي  
والقصيد - ذاك لحن الخلود مازال ينشد - هزك اللحن فى  
الوجود فصليت - فى الكون معبد أى معبد - كنت تصفى إلى  
الفضاء - علمتك السجود فى روعة الصمت ( الصمت فى  
الحقيقة صوت عبقرى فذٌ ، إذ هو إيقاع الأرواح ذاتها ) رد  
الحن خاطري - تغنى بالحن عاشق يتعبد .

ونحسب أن التفات الإبداع للموسيقى بألفاظها وإيحاءاتها  
وصورها ، وتخليقها فنيا بثناء وحميمية، على نحو ما بينا ،  
ينبجس - لاشك - من نزوع كياني حاكم يجذب المبدع والإبداع  
لحمياً الإيقاع ليصهرهما فى بوتقة التجربة الفنية الجياشة  
- الصادقة .

ويلفتنا أيضاً ما أنجزه الإبداع من إيراد المتواليات  
المتناقضة التي كثيراً ما يمحو الخير فيها السئ بمثلما محو نور  
الإسلام والنبوة ظلام الوثنية والشرك، فهو - إذن - يحقق  
بالصياغة اللغوية الدالة والمصورة هذا التحول الهائل فى حياة  
البشرية .. قول الإبداع من هذا القبيل: «جئت والزرع فى  
الرياض جديب وتوليت والربا تتأود - راعك الجذب فانطلقت  
تروى هامة القفر بالنمير المزود - جلمد يرعوى وآخر يجحد -  
فى سبيل الطريق يشقى ويسعد - يذوب مع الكون وإن خلت أنه



---

يتفرد - كنت تصفو إذا الصباح تلبد - الضعيف ، القوى المؤيد  
- التراب، فرقد - شع الضياء - فحمة الدجى تتبدد».

والإبداع، إلى ذلك ، إذ هو منبهر ببهاء انعطاف الكون  
بأسره للنبوة والإسلام، مايفتأ يقبس من مفردات هذا الكون  
ليشكل تراكيبه وصوره فيقول : «سل الكون أن يزدان - واشد  
ياطير في الرياض - لحن من لحون السماء - الزرع في  
الرياض - الريا تتأود - تروى هامة القفر بالنمير المزود -  
تلتقى بالصخور في كل وادٍ - جلمد يرعوى - يذوب مع الكون -  
كنت تصفو مع الصباح - وتصفو إذا الصباح تلبد - وفي  
الكون معبد - كنت تصفى إلى الفضاء مع الليل - في أعين  
الفجر في الشهب والنجوم الخرد . كنت تهفو إلى الرمال وتسعى  
نحو غار مخدر الوجه أريد - وسطور الرمال في القفر . أنت  
مثلي من التراب ولكن شع من ترابك المطهر فرقد . شع منك  
الضياء في كل قلب وغدت فحمة الدجى تتبدد - انحنت أعين  
السماء على الأرض» .

وهكذا ... كان الكون بمفرداته جميعا مادة لغوية وفنية  
لتخليق الإحساس الغلاب بعظمة الإسلام من خلال النبوة وتجدد  
ذكرها العبة .

## ٢- التصوف :

ترى هل بمقدور الإنسان - مطلقاً - أن يتجرد حقيقة من النزعة الدينية ؟ أعتقد أن لا .. حتى وإن قرر ذلك أحياناً بفكره وسلوكه، فبرغم طغيان المادة ، وجبروت العقل في بعض حقب التاريخ خاصة هذا القرن الأخير، تبقى الحقيقة الباهرة الكامنة بأغوار البشر جميعاً . وهي احتياجهم الكيانى للارتكان إلى قوة عليا هي الأعدل والأرحم والأحكم والأعلم والأقوى، ويبقى الإنسان - إن أضله عن ذلك غرور عقله وجاهلية كبريائه - مشتتاً ممزقاً مفقداً سلام النفس وطمأنينة الروح، مهما أوتى من صور التمكّن والمطاولة والاكتفاء والأيد ، وليس بمجهول ما انتهت إليه صور الرندقة، قديماً ، والإلحادية للماركسية الوجودية، حديثاً، من التمزق على صخر الحقيقة الإنسانية التي هي روح وجوهر أولاً وأساساً ، ومن ثم الانتهاء إلى افتقاد الهدف والمعنى وشفافية الرضا ، وغالباً مايساوى هذا الجحيم الانتحار الفكرى المصحوب بالانتحار الجسدى أحياناً .

ومن حكمة الله البالغة في مخلوقاته أن يتدرج الإنسان في التجربة الإيمانية وفقاً لخصائصه الروحية وما يطرأ عليها ويطورها من تجارب الأيام وزخم الآلام والأحلام والثقافات ، ومن ثم يقف بعض الخلق عند الأعتاب راضين قانعين بصحيح

---

إيمانهم النصى المباشر ، ويوغل آخرون فى الطريق محاولين أن  
تبترد أرواحهم بالمنهل العذب وأن تكتحل أعينهم بالبهاء الأسنى  
كل على قدر قدراته ومجاهداته وتحمله ، وليست تلك التجربة  
بقاصرة على جنس أو دين أو زمن بعينه ، فهى استعداد يهبه  
الخالق سبحانه لمن يشاء وقتما يشاء وكيفما يشاء ، ولذلك  
انتظم عقد هذه الصفوة «الحلاج» و«ابن عربى» و«الشبلى»  
و«الجنيد» و«الشيرازى» و«طاغور» و«بوذا» ، وغيرهم من نحل  
وملل كثيرة ، ويذهب غير قليل إلى أن أنبياء البشرية ورسلاها  
وهم صفوة الصفوة كانوا ذوى استعدادات تصوفية نورانية  
فائقة ، وأن الرسول الأعظم محمد ﷺ هو المتصوف  
الأكبر ، على أننا نود أن نؤكد - ابتداء وانتهاء - على أن  
التجارب فى هذا الشأن الكونى الهائل - لا تتطابق أو تتماثل كما  
أو كيفا .. فكل ميسر لما خلق له .

ولو أننا تساءلنا الآن عما انتهت إليه النزعة الدينية النصية  
التي رصدناها لدى المبدع أنفا فى مرحلة العمر الباكر -  
لما وجدنا سوى الإبداع نفسه نلوث به ليهدينا سواء السبيل .  
وهو لن يهدينا فحسب لما انتهت إليه نزعة المبدع تلك ، وإنما  
ينبغى أن يهدينا كذلك إلى اللغة الإبداعية التى تخلق بها  
وتجسدت من خلالها تلك النزعة ..

---

فبعد سبع وثلاثين سنة من قصيدة النزعة الإيمانية النصية  
التي رصدناها قبلاً، يقول الإبداع :  
هأنذا الأشواق تحركنى منذ سنين  
كي أستوعب أسرار الحكمة  
أسبر أسرار الغبطة  
في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق وصوفية

\*\*\*\*

سأظل أفتش عن صاحبة العينين اللؤلؤتين  
وسأخرج معها في رحلات كشفية  
نتجول... نلعب... نركض بين الأعمار  
نتحكم في سير الأقدار  
ونعود قبيل الفجر إلى غرفتنا القمرية  
تفمرنا النشوة والأفراح الوردية  
حيث الهمسات  
همسات العشاق الليلية  
وهناك سأطلب من ربي  
أن يوقف عقرب ساعتنا  
لندوم لنا تلك اللحظات الكونية

\*\*\*\*

---

بالمرأة أو بالشعر  
تزداد مساحات الرؤية والكشف  
تزداد الحرية  
يفجوا الإنسان من الخوف  
ينقشع الزيف  
يقترّب الإنسان من الجنة  
يتطهر من أدران المحنة

\*\*\*\*

قدرى أن أحيأ محكوماً بالحلم  
ومجبولاً بالأرض  
قدر محتوم لا يجدى إذعاناً معه أو رفض  
فأنا مجبول بالأرض<sup>(١)</sup>  
أي ما يجري تحت القدم  
لا ما يمشي فوق الرأس  
وأنا في هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الفصن  
وبرغم ضياعي في العتمة والسجن  
فأنا موصول بالله

---

(١) الديوان: ٢٢.



---

ووثيق صلات بالحسن  
وخلصى .. إن كان خلاص  
فأنا ألمحه في شيتين  
في العشق وفي الفن  
ينبوع الغبطة أن أتوحد مع هذين  
بهما أمشي فوق الأمواج  
فلاشيء يقلق  
بهما أعلو فوق المنطق (١)

علام يحوم الإبداع هنا ؟ تراه مايزال دائراً في فلك الأنثى  
الميتافيزيقية، أم تجاوزها بعد أن اتخذها مرقاة لمابعداها ؟ إن  
الذي يبوح به الإبداع أنه يشرئب للبعد ولمابعد البعد ، وما ذلك  
عندنا إلا الصدوع القهري المرغوب لاتساع آفاق النزعة الدينية  
ليصبح نصها المكتوب المقروء هو الكون كله ، وحب المرأة  
الفيزيقية الذي انتهى إلى المرأة الرمز الميتافيزيقية قد ساح  
الآن ليزوب في الكون بأسره ، إن الأنثى الميتافيزيقية قد انتهت  
إلى نزعة الإبداع الكيانية للذوبان في الوجود كله، استسلاماً  
وامتلاكاً وعشقاً واستيعاباً لأسرار الحكمة، واكتشافاً لأعماق

---

(١) الديوان : ٢٢.

الغبطة الروحية ، ولا بأس في أن تكون العينان - أنقى وأشرف  
ما في الجمال الإنساني - مجدافين للإبحار تجاه حقائق المسرة  
الروحية المتفتحة أكمامها هنا قريباً ، وهناك بعيداً في قلب  
الآفاق الصوفية ، إن سياج الأنثى الذي يرتكن عليه الإبداع هنا  
معراجا للكشف ، أو للرحلات - الكشفية كما يقول - ليس غير  
الحب الأبهـر والأسمى ، هو الاتصال بالملكوت الأعلى ، أو  
المحاولة الدؤوب للتحقق بالمستطاع من ذلك ، حينئذ يمتلك  
الإنسان - نبت الأرض وربيبها . وكلمة السماء إليها ، وأمنيتهـا  
فيها - يمتلك ما يجاوز به محدوديه بشريته ، فيركض بين الأقدار  
، ويتحكم في سير الأقدار، إن بالفعل أو بالتمنى والمحاولة ،  
وتشتمله نشوة الوصل وأفراحه الموردية ، فيتمنى العاشق الذائب  
عشقا على معشوقه ، القادر القدرة المطلقة أن يوقف الزمن  
استبقاء لبهاء لحظات الوصل الكونية العظمى هذه ، وحين يقول  
الإبداع:

**بالمرأة أوبالشعر**

**تزداد مساحات الرؤية والكشف**

**تزداد الحرية**

**ينجو الإنسان من الخوف (١)**

(١) الديوان : ٢٣.

---

يخلق - بالإبداع جذرية - الصلة بين الحب والفن، من جهة،  
والمحاولات الصوفية، من جهة أخرى، فالعشق والفن - كلاهما -  
مرقاة للسمو والانفساح الكوني والاتصال بالجمال المطلق من  
حيث هما صهر وتنقية وتصفية وتطهير للإنسان من أوشاب  
بشريته ، ومن ثم فهو - وفقا للإبداع - :

**يقترّب الإنسان من الجنة**

**يتطهر من أدران المحنة**

إنه يياشر جنة الوصل الأبهى والبهاء الأكبر، بقدر ما يخلصه  
العشق والفن من أدران محنته البشرية وأوشاب طينيته ، وإنه،  
في محاولاته المصرة لوزود النبع الأكبر والأشهى ، ليرصد  
الصراع الناشب في دخيلته بين التراب والشهاب ، بين المادة  
والروح ، وإن توقه الكيانى الحاكم لموصول بالأكمل والأبهى  
والأسمى :

**قدري أن أحيأ محكوما بالحلم**

**ومجبولاً بالارض**

**قدري محتوم لايجدي إذعان معه أوقفض**

**فأنا مجبول بالارض**

**أي مايجري تحت القدم**

**لا مايمشى فوق الرأس (١)**

---

(١) الديوان : ٢٢.

---

إن حلمه السماء وواقعه الأرض ، وكما أن حلمه تواق  
للوصل بمطلق السماء فإن هيولاه الطينية هذه موصولة بمطلق  
الأرض :

وأنا في هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الفصن  
ثم ينتهي الإبداع إلى التركيز الجامع المشخص لعناصر  
التجربة كلها فيقول :

وبرغم ضياعي في العتمة والسجن

فأنا موصول بالله

وثيق صلات بالحسن

وخلاصي - إن كان خلاص -

فأنا ألمح في شيتين

في العشق وفي الفن

ينبوع الغبطة أن أتوحد مع هذين

بهما أمشي فوق الأمواج

فلاشيء يقلق

بهما أعلو فوق المنطق (١)

إن الإبداع يشخص ثنائية الإنسان: الطينية التورانية، والتوق

---

(١) السابق : ٢٣.

---

الدائب للاتصال بالملأ الأعلى محمولاً على معاناة صوفية  
جناحها العشق والفن، ومن ثم التحقق بالمسرة الكبرى  
والنشوة العظمى عبر جنة الطمأنينة بمجانبة القلق والسمو فوق  
محدودية العقل البشرى وعقم منطق وقوانينه فى مواجهة  
التجارب الروحية الوضاءة .

وبعد ... فما الذى عساها أن تكون عليه لغة الإبداع المخلقة  
لهذا النمط المتوهج من التجارب الفنية المنصهرة بشغاف القلب  
وأغوار الروح ؟

نرصد - دون غناء - ثمرة الصديق الفنى وإخلاص المعاناة  
شهوة ناضجة فى انبثاث المفردات الصوفية والكونية المخلقة  
لصور غاية فى الثراء والإيحاء بحُميا التجربة ، نحن نرصد  
الأشواق المحركة لاستيعاب أسرار الحكمة ، وسبر أغوار  
الغبطة، عبر الحب المبحر إلى آفاق صوفية ، ونرصد كذلك  
الخروج إلى رحلات كشفية ، والتحكم فى سير الأقدار،  
والانغمار فى النشوة والأفراح الوردية ، ونرصد كذلك الرغبة فى  
توقف الزمن لاستبقاء اللحظات الكونية ، ونرصد كيف أنه  
بالمرأة/ الحب ، وبالشعر/ الفن تزداد مساحات الرؤية  
والكشف، تزداد مساحات الحرية وينجو الإنسان من الخوف  
وينقشع الزيف ويقترب الإنسان من الجنة ويتطهر من أدران



---

المحنة ، ونرصده كذلك الثنائية الإنسانية المتخاصمة /  
المتصالحة في الإنسان الفنان في قوله المصنّور المؤدى :  
«قدرى أن أحيا محكوماً بالحلم ومجبولا بالأرض» ، ونرصده  
كذلك انتماءه للطين بقدر توقه للنور في صوره المؤدية ، «وأنا  
فى هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الغصن» ، ونرصده فى قوله  
: «فأنا موصول بالله... ووثيق صلات بالحسن ، وخلاصى فى  
العشق وفى الفن.. ينبوع الغبطة أن أتوحد مع هذين بهما أمشي  
فوق الأمواج .. بهما أعلو فوق المنطق» .

إن شمولية التجربة وانفساح المعاناة ، قد حولتا لغة الإبداع  
بأسرها إلى مجاز خاص خالص، هو المجاز الصوفى - إن  
جازت لنا التسمية - ونحسب أن تفتتت الصور فى هذا النمط  
من الإبداع وتحليلها بمقاييس البلاغة التقليدية سيفضى - على  
الأغلب - إلى ضد الهدف المقصود، فَمَلِكُ التحقّق بكنه العذوبة  
والصفاء والحميمية - المميّزة لتلك الصور - منوط بتلقيها -  
مجتمعة - من قبل نفوس قادرة على هذا النمط من الإبداع  
وذائقات مهياة لاستقباله .

حتى إذا تأملنا الموسيقى فى النص نفسه ، وجدنا الإبداع  
يخلق من موسيقى التفعيلة ، واختلاف الروى حيناً واثتلافه حيناً ،  
مايلبى احتياجات التجربة ذاتها .

---

ففي المقطع الأول يخالف بين روى كل سطر ( منذسنيين -  
أسرار الحكمة - أغوار الغبطة - أفاق صوفية )

وفي المقطع التالي يتكئ على روى الياء المشددة المردفة  
بتاء التانيث المربوطة الساكنة اتصالاً بآخر روى في المقطع  
السابق ، ولكنه يبدأ منوعاً بروى منفرد هو النون ( صاحبة  
العينين اللؤلؤتين ) ، ثم يعود للياء المشددة والتاء المربوطة  
الساكنة ( في رحلات كشفية ) ، ليضع في السياق رويين  
رائيين ( بين الأقمار - سير الأقدار ) ليعود عوداً متتالياً للياء  
المشددة والتاء المربوطة الساكنة في قوله ( غرفتينا القمرية -  
والأفراح الوردية - همسات العشاق الليلية - تلك اللحظات  
- الكونية ) منوعاً بينها بروى التاء المفتوحة الساكنة ( حيث  
الهمسات ) والباء المشددة المردفة بياء المتكلم ( سأطلب من  
ربّي ) والتاء المردفة بضمير المتكلمين ( عقرب ساعتنا ) .

وفي المقطع التالي يكتف من الضرورة الأكيدة للحب والفن  
في التجربة الصوفية ، فيوردهما مرتين ، وبالتالي ترد الراء رويًا  
مرتين في قوله المتكرر ( بالمرأة أو بالشعر ) وترد التاء رويًا  
ثلاث مرات في قوله ( تزداد مساحات الرؤية والكشف - ينجو  
الإنسان من الخوف - ينقشع الزيف ) ويفصل أولاهما عن  
الثانية روى الياء المشددة المردفة بتاء التانيث المربوطة

---

الساكنة في قوله ( تزداد الحرية ) ثم يرد روى النون المردفة  
بالتاء المربوطة الساكنة مرتين متتاليتين في قوله ( يقترب  
الإنسان من الجنة - يتطهر من أدران المحنة ) .

وفي المقطع الأخير يرد روى الميم مرتين غير متعاقبتين في  
قوله ( محكوماً بالحلم - مايجرى تحت القدم ) إذ يفصل بينهما  
روى الضاد ثلاث مرات متواليات في قوله ( مجبولاً بالأرض -  
أو رفض - مجبول بالأرض ) ، ثم يأتى روى السين منفرداً في  
قوله ( فوق الرأس ) وروى النون ثلاث مرات في قوله ( ومثل  
الغصن - في العتمة والسجن - ووثيق صلات بالحسن ) يفضل  
بين ثانيها والثالث روى الصاد في قوله ( إن كان خلاص ) ، ثم  
يرد روى الثون الساكنة ثلاث مرات متواليات في قوله ( ألمحه  
في شيبئين - في العشق وفي الفن - مع هذين ) ثم يرد روى  
الجيم مرة منفردة في قوله ( فوق الأمواج ) ثم يختم بروى  
القاف الساكنة مرتين متتاليتين في قوله ( فلاشئ يقلق - بهما  
أعلو فوق المنطق ) .

وهكذا نجد اتساقاً تاماً بين طبيعة التجربة وصيغ  
الموسيقى، إذ كان مواتياً بمنظور الصدق الفني ، أن تتخلق  
تلك التجربة البانورامية الهائلة المتفجرة على جناحى السطر  
الشعري والتفعيلة من جهة ، والتنويع فى الروى من جهة ثانية .

---

ونحن، إن كنا سنكتفى بالتلبّث المتأنيّ إزاء النص السابق  
تدليلاً على مانحن بصدد من انتهاء النزعة الدينية إلى مشارف  
الحب الأبهـر عبر معاناة التجربة الصوفية، أو الوقوف على  
عتباتها والطرق بجماع الكيان على أبوابها ، فإننا نرى، كي  
لا يبدو الرأي مفتقراً للمزيد من الحجية النصية ، أن نورد نصاً  
آخر يؤدي المؤدى نفسه ، ويبقى ديوان الشاعر مصدراً ثراً لمن  
شاء المزيد .

يقول الإبداع ضمن قصيدة ( أشواق بلاشطئان ) :

أكذاك أنت حبيبتى

معبودتى

لا ترضخين لدعوتى

وتؤجلين .. تراوغيـن

ونسيت أنك قد وعدت

وقلت سوف تريننى

عند انفتاح السوسن

فمتى سأجرى خلف موعدك الهنى ؟

وأنا لك منك منية

هي كل ماتهب الحياة

---

وهي الصلاة  
وهي الطريق إلى الإله  
وهي أنا والآن  
في أشواقنا نحو الكمال والاكتمال  
وهي الخرافة والخيال<sup>(١)</sup>  
لكنها أقوى من الحق المبين  
ومن اليقين  
وهي الإشارة والبشارة  
وإذا فلا تتعجبني  
أن يذكر التاريخ يوم لقائنا  
ويعدّه فجر الحضارة

\*\*\*\*

الصبر بات بلا أمل  
والصمت أثقل من جبل  
أين الذي يحكى معي .. أحكى معي ..  
من ذا الذي يروي إلى فأسمعه ؟  
أحلى نساء العالمين

---

(١) الديوان : ٤٧.



لا شيء يقنعني سواك  
فإلى متى سأظل ألثك كي أراك  
وغريب ما في الأمر أنك هاهنا  
لاتبرحين  
وبداخلي تتحركين  
تتطورين  
وإذا التفت وجدت أنك  
في الحنايا ترقدين  
وكأننا روحان منفصلان متصلان  
هذا التوحد والتفرق في المكان وفي الزمان  
يتزامنان..  
وبداخلي يتصارعان  
شيء عجيب لآت عين له مثلاً  
ولاسفعت به أذنان  
وأنا الضحية والجنون  
إذ كيف يمكن أن أكون ولا أكون<sup>(١)</sup>

\*\*\*\*

---

(١) الديوان : ٤٦ .

القلب أرهقه العياءُ  
من أجل نافذة تضاءُ  
فأرى جمال عيونها .. فهي الشفاءُ  
وهي الحفاظ على البقاءُ (١)  
وعيونها صهباءُ صاخبةُ  
وسحر شعاعها يحيي ويقتلُ  
عامداً متعمداً  
بوركتيا عنقودها  
بوركت من سفا ح  
لكننى أشفى على قبلاتها  
فشفاها خمر بلا أقدا ح  
نشوان وهي تضمننى  
وأنا ألف جناحها بجناحى  
والقلب يومى لى بأن أبقى  
أواصل ليلتى بصباحى

\*\*\*\*

نبضات قلب العاشقين

(١) السابق : ٥٠ .

---

دليلهم ، برهانهم  
أن الوجود زمني  
أشواقهم نهر بلا سلطانٍ  
وعذابهم قدرٌ من الأقدارِ  
هذا الظلم في أعماق الأعماق من وجداني  
ظماً كياني

ظماً إلى المجهول يدفعنا معا  
لنعيش خارج هذه الأكوان (١)

وهكذا ... لا يسعنا إلا أن نرصد تخلق النزعة الدينية في  
المرحلة الأخيرة من الإبداع محمولة على قناع الأنثى  
الميتافيزيقية المرسومة رمزاً أو قناعاً لتجربة التصوف أو  
التشوف والذوبان في الوجود المطلق والتماس الدنو من سدرة  
الجمال الأسنى ، والألق الأبهى ، يؤدي الإبداع ذلك بمفرداته  
وصوره وموسيقاه النابعة منه والمواتية لسياقاته .

### ثالثاً: أزمة الحرية

بين الاحتجاج الليبرالي الرومانسي . والرفض السياسي :  
١ - الحرية والاحتجاج الليبرالي

في عام ١٩٥٧ . كنت بالفرقة الأولى بكلية آداب الإسكندرية  
متخصصاً في اللغة العربية وآدابها ، وكانت سني ثمانٍ عشرة

---

(١) الديوان : ٥٢ .

---

سنة ، والعام ١٩٥٧ كان العام الذي حصد فيه العسكر ثمار مجد موهوم لم يزرعوه، حين صورت أجهزة دعايتهم ما حدث في العام السابق بأنه نصر مؤزر، وبغض النظر عن خلفيات الأمر وتداعياته السياسية والعسكرية ، فالموجع أن هذا النصر الموهوم دفع العسكر إلى الإمعان في تعمية الحقائق ومصادرة الحريات وغسل عقول الخلائق، خاصة الشباب، بعد استخلاص وسائل الإعلام - ثم أدوات الثقافة في مرحلة تالية - وإخضاعها جميعا - مسموعة ومقروءة - لآلة جهنمية من الموجهين والمزيفين، وكان جيلي، آنئذ ، جيل طلاب الجامعات والمدارس الثانوية ، قد استلبت إرادته ، وغسلت عقوله بالكامل ، فقد كنا تواقين للحرية والكرامة الوطنية وللعدالة الاجتماعية، وتم استثمار هذا الزخم النقي المثالي وتعميته وتلقيه وتوجيهه وتدليس الحقائق عليه ، بحيث عشنا الوهم على أنه حقيقة مؤكدة ، وامتلات أوداجنا بنشوة النصر المزيف .

في سنة التحاقى الأولى هذه بأداب الإسكندرية ، أقيمت أمسية شعرية ، شارك فيها بعض الأساتذة بالإنشاد وبتوجيه الواعدين من شعراء الطلاب .. وبعد بداية الندوة بقليل ، دخل الدكتور محمد زكي العشماوي بقامته الفارعة وسمته الوسيم البشوش ، وألقى قصيدة "اللؤلؤة الأسيرة" ... وكم أتذكر الآن

---

بغاية الحزن والألم جرائم اغتيال العقول وتشويه الأفئدة التي  
اقتربها الإعلام الموجه ، والتي حالت بيننا - نحن صغار السن  
من المستمعين - وبين الشحن الإنساني والأسى الغلاب وقد  
سربلتنا جميعا لغة الأداء واعتصرت نفس أستاذنا الشاب حزنا  
وهلعا على اغتيال الحرية الحقيقية في الوطن ، هذا الوطن الذي  
كنا نحن الصبيان والفتية الأغرار وقتها ، قد استقر لدينا بفعل  
التلقين ، وبما يشبه اليقين ، إنه يعيش عصر حرية كاملة  
وانتصاره الذهبي ... يقول الإبداع ، الذي التقيت به وجهته قبل  
سيت وثلاثين سنة :

لن أشرب الخمر

وقد عصفت الريح العاتية ببساتيني

وابتلعت العاصفة آخر طير في حديقتي

لن أتكلم

وأوراق الخريف صرعى

وقد هجرت الطيور بلادى

وارتدت الأشجار ثيابها السوداء

ولكن ...

عندما تعود الشمس من رحلتها وراء البحار



ويطلق سراح اللؤلؤة الأسيرة  
ويخرج الرعاة خفافا إلى أحضان المرج  
وتemis القمر الهائلة بين الوصيفات  
سأشرب الخمر من شفتك الحمراء  
وأغنى قصائدي  
وأبقى ثملاً لأفريق (١).

إن المبدع العائد من إنجلترا إلى وطنه عقب حرب ١٩٥٦،  
كان قد وعى صباه وشبابه الباكر في التجربة الديمقراطية  
المصرية الآخذة بإقرار شرعية الحكم المدني برغم قصورها -  
الذي لاشك فيه قبل يوليو ٥٢، ثم عاش سنوات الاغتراب في  
مجتمع أوروبي عريق في الديمقراطية، أخذاً أخذ المسلمات  
بكل مبادئ الحياة المدنية، وحقوق الإنسان، برغم كل مايمكن  
أن يقال عن التوجهات السياسية الأوروبية بعامة، والبريطانية  
الفرنسية بشكل خاص تجاه الشعوب الأقل تقدماً ومنها  
الشعوب العربية، عاش المبدع بنضجه العقلي ورهافته  
الإنسانية ديموقراطية مؤسساتية حقيقية في إنجلترا، ثم عاد  
ليفجع في وطنه وقد انتاشتته مخالب الديكتاتورية وأنياب الحكم

(١) الديوان : ٩٣.

---

العسكري الذي كان قد استشرى بالفعل فى جوانب الحياة المدنية كافة ، ولعل الرمزية التى أدى بها الإبداع والإيحائية التصويرية التى اتكأ عليها ، ليست كلها فحسب من آثار التفاعل الفكرى والفنى بين المبدع والسائد آنئذ فى أوروبا ، وإنما كانت - فضلا عن ذلك - ضرورة حفاظ على الحياة ، إذ لم يكن ممكنا دون توقع أسوأ العواقب أن ينعى الفن صراحة مصرع الحرية فى الوطن واستلاب إرادته وعقله ووجدانه ، ولقد أدت الكنايات والصور صراحة كل ما ينبغي أدائه فى هذا الخصوص ، فالمبدع فى حداد فعلى إلى أن تبعث الحرية المغتالة التى هى روح الوطن ، وهو - من ثم - منصرف عن متع الحياة كافة ماديها ومعنويها ، مكنيا عن ذلك بانصرافه عن الخمر والتوقف عن الكلام ، والعلّة المعلنة لحزنه وجداده هي استلاب حرية وطنه «وقد عصفت الريح ببساتيني وابتلعت العاصفة آخر طير في حديقتي ، وأوراق الخريف صرعى ، وقد هجرت الطيور بلادي " هذا الانثيال للصور الاستعارية المتكى على مفردات الطبيعة الحزينة المذبوحة إن هو إلا أداء بالصور الموحية لمحنة الوطن على أيدي نفر من بنيه لا يشك أو يشكك أحد فى وطنيتهم ، ولكنهم غير مؤهلين أصلاً للحكم بعامة ، وللحكم الديموقراطي بشكل خاص .. إن الكون كله فى حداد

---

---

لمصرع الحرية ، وليست الأشجار وحدها المتشحة بثياب  
الحداد.

وإن الإبداع ليؤدي - فضلا عن ذلك - في المباهج  
والإجابيات : «لن أشرب ... لن أتكلم» ويتوكيد الآلام  
والأوصاب التي حلت : «وقد عصفت الريح ببساتيني - وابتعلت  
العاصفة آخر طير في حديقتي - أوراق الخريف صرعى - وقد  
هجرت الطيور بلادى- وارتدت الأشجار ثيابها السوداء -  
العصف - الابتلاع - صرعى - هجرت - السوداء» . ولم يرد  
من الألوان في هذا المقطع الحدادى سوى اللون الأسود .

فإن تحقق الحلم وبعثت الحياة في الحرية ، كما بعث  
أوزوريس بعد اغتياله ، أو كما تشرق الشمس بعد غروب طال  
أمدّه ، عاد المبدع للنشوة والإبداع والإنشاد، إن الشمس  
العائدة من رحلتها وراء البحار ، واللؤلؤة التي سيطلق سراحها  
بعد أسر ، صورتان مؤديتان أو استعارتان تصرّيحيتان عن  
الحرية المكبلة التي يأمل الفنان في أن تتحرر من قبضة  
العسكر، وهل أضوأ من الشمس وأثمن من الجواهر إلا الحرية  
ذاتها؟ وهل أجمل من الحرية/ القمر/ الملكة التي ستميس  
هانئة وقد تحررت بين وصيافاتها إلا مصر المستقلة ببهاء  
الفكر والفن الطليقين ؟ وهل يناظر الرعاة المنطلقين خفافا إلى

---

أحضان المروج إلا الخلائق وقد انطلقوا مبدعين خلاقين بنائين  
صانعين زارعين حاصدين قد امتلكوا حريتهم ، وملتفت الإبداع  
- أخيراً - إلى حبيبته التي استلبه منها شجنه الخاص والعام ،  
فلم يرد لها ذكر قبلاً ، يلتفت إليها على أجنحة حرية الوطن  
التي هي الحرية الكيان ليبشرها بإمكانية مباشرة الهناء  
الفردية على أجنحة حرية الوطن وسعادته ، واستحالة ذلك إن  
بقى الوطن مكبل الإرادة سلب الفكر ، إن الفنان الإنسان الذي  
اتسمت تجربته بخصوصيتها وشمولية معاناة وطنه ومواطنيه ،  
نسياعود الإبداع والاستمتاع روحاً وجسداً فكراً وقناً ، سماعاً  
وإنشاداً ، وها هنا يرد اللون الأحمر المبتهج معادلاً للصحة  
والنشوة والحياة .

ويلفتنا في النص أدائه في قالب قصيدة النثر ، كما يلفتنا  
نمط الصور الفنية الذي يحيطنا بمخايل الطبيعة الأوروبية ،  
وجلي مدى تأثر الشاعر بالبيئة المادية والفنية الإنجليزية التي  
كان يعيش فيها وقت نزوج التجربة الفنية للقصيدة .

## ٢- الحرية والرفض السياسي :

وبعد اثنتين وثلاثين سنة من حداية الحرية أنفة الذكر ،  
كانت قد جرت في شرايين العرب دماء كثيرة ، بيد أنها فاسدة



---

مريضة ، وتدفقت في أنهارهم مياه غزيرة ، لكنها من أسف مسمومة بالشوائب والطحالب والنفايات ، إذ استشرى الحكم العسكرى ليشمل الأقطار التى لاتحكم حكما قريبا عشائرياً ، وأضيف إلى إحباطات الداخل العربى الماثلة فى القهر والتعذيب واغتيال حرية الفكر والنفاق والفساد والتفاوت الاجتماعى المستفز، أضيف إلى ذلك كله نتائجها التى تنبأ بها كل ذوى البصائر والضمائر ومنها التجارب الوحشية الفوقية الهشة، المبنية على غير أساس، والتى كان ظاهرها القومية وباطنها المتاجرة السياسية بعواطف الجماهير ، أو التخلص من الصراعات الداخلية حزبية وشعبية وكانت أبرز ثمارها المرة الانفصال بين مصر وسورية ، ومنها الزج بالجيش فى صراعات مراكز القوى بين قادة العسكر، والالتكاء عليه فى تثبيت المواقع أو، تعديلها أو تصفية الحسابات ، وقد أفضى هذا كله إلى أن ابتعلت الأهواء والأطماع والمتاجرة روح المسئولية وشرف الجندية ، ومن ثم تراجعت الروح القتالية للجيش ، وكان طبيعياً ومتوقعا ومخيفاً ورهيباً أن يسلمنا ذلك إلى كارثة الهزيمة البشعة عام ١٩٦٧، وعلى الرغم من الحجم المفرع للنكبة العسكرية التى دمرت مابقى من أوهام النفوس المخدوعة فى رموز الديكتاتورية والشمولية . فإن الهزيمة العسكرية لم تكن



---

أسوأ ماتكشفت عنه الأحداث ، فالأسوأ منها ذلك الانكسار  
النفسي المذل الذي تسرب كالملح السام في نفوس الناس،  
خاصة جيلنا الذي كان قد قارب الثلاثين ، وذلك الحضيض  
والعفن والدعارة السياسية التي طالت جميعا أغلب من اتصلت  
أسبابهم - أنئذ - بالحكم ، لقد تكشفت الحقائق المروعة إثر  
الصراع الذي نشب بين الرؤوس عن أن الحكم العسكري  
الشمولي المخبراتى قد حول الوطن إلى إقطاعيات خاصة  
لرموزه ... لا ... بل إلى ما هو أسوأ، لأن الإقطاعيين - بوازع  
المصلحة الشخصية - كانوا يحرضون على إنماء ما يملكون  
لاعلى تدميره لصنيع العسكر ولو أن بعضا من هذه الهزيمة  
المنكرة قد أصاب قادة وطنيين ذوي ثخوة يحكمون شعوباً حرة  
تمسك زمام أمورها ، لما أبقتهم حمرة الخجل أو وخز تعذيب  
الضمير أو ثورة الشعوب لكبريائها المهدرة لحظة في كراسى  
الحكم ، إلا لتحاكمهم وتعاقبهم العقاب الصارم الذي يستحقونه  
ولكنها الديكتاتورية الشمولية حين تستلب من الشعوب إرادتها  
وتفقدتها صواب الفعل أو حتى رد الفعل .

وعلى الرغم من أن انتصار ١٩٧٣ قد رد شيئاً من الكرامة  
المهدرة والقيمة الضائعة ، فإن مجمل الحياة المصرية والعربية  
ظل بعيداً عن النهج السليم قدر بقائه قريباً من الحكم العسكري

والنمط الشمولى والقوانين الاستثنائية والجاهلية القبلية، ثم اندلعت الحرب الأهلية اللبنانية التي جاءت بمثابة تنويع آخر على غاية اعتلال الجسد العربي وتهرؤ الإرادة العربية ، فقد سيق العرب جميعا إلى لبنان ليمارسوا طقوسا شيطانية رهيبة من الثأر الجاهلى وتصفية الحسابات وتعذيب الذات ، وبدا العالم العربى فاقد الوعى تماما لا يدرى لاتجاهه صوابا ولا لوجوده كُنْهاً ، حتى لقد غم على الناس - فى هذا الخضم - أن يميزوا المصيب من المخطئ والعدو من الصديق ، كيف لا وقد أصبح ألد خصوم الأمس أصدق أصدقاء اليوم، حتى لتصبح إسرائيل صديقا صدوقا لفريق من العرب، يستعينون به ضد بعضهم بعضا، وحتى ليصبح المذبوحون من العرب؛ بأيدي عربية، أصحاب المذبوحين بأيدي سواهم ، فهل كان يمكن للإبداع المذبوح - بدوره ، بهذا كله، وبما هو أفدح منه، إلا أن يئن أننا وأن ينشج نشيجا، بل أن يهدر هديرا بما يجد وبما يعتقد ؟ كان يستحيل على شعر يتسم بحميمية التجربة الفنية وصدق الحمية القومية أن يقف فى ازدراء هذا عند حدود الإدانة ، متكئا على الإيحاء متسترا بالرمز الرومانسى كما رصدنا فى المرحلة الباكرة ، لم يكن ثمة بد من تمزيق الأستار والكي بالنار وامتشاق صواعق الرفض والغضب .. يقول الإبداع شاهراً

---

حسامه وازدراءه في مواجهة العرب بأسرهم دون استثناء :

العرب الكبار والصغار

والملوك والرعية

جميعهم تجمعهم قضية

قضية الخذلان والهوان والمفاصل المرخية

فمعظم الرجال والنساء في بلاد فطرية

كأنما " تتأبل السلطان " في حياتنا ظاهرة يومية

والعقل في إجازة ممتدة كأنها العنية

ومنطق التفكير في حياتنا

بحثت عن جذوره الأصلية

فلم أجده ينتمي لمذهب

من هذه المذاهب العصرية

إلا مزيدا من ضباب فيه بعض السريالية

فيالها من قدرة قد أفرغت

جماجم الرجال والنساء من عقولها

وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب

معذرة إذا تجاوزت الأدب (١)

---

(١) الديوان : ٦٥.

---

فكل شيء حولنا مهزلة تدعو إلى العجب  
تدعو إلى تفجيرنا... والانتقاض  
لهدم كل ما يدور في عقولنا

\*\*\*\*

على مدى العصور والحقب  
ومن عهد لاتعياها الذاكرة  
توقف الزمان  
تهراً المكان  
ولم يعد في أرضنا من هيئة الإنسان  
إلا ظنون... ذكريات باحثات عن كيان  
فمنذ حقبة طويلة من الزمان  
ونحن محشورون في محطة واحدة  
كأننا الخرفان  
نعيش في معازل للطغيان  
نتنظر الأوامر السنية  
بالذبح أو بالبيع أو بالزج  
في حظائر التعذيب والسادية  
فكلنا ليست لنا هوية  
وكلنا رهائن بالصفة الغربية

---

نهيم في البقاع والقفار والبرية  
نسأل عن منافذ الحرية  
فمنذ ألف أويزيد من سنى حياتنا  
لا نعرف الحرية  
هل منكم من يعرف الحرية ؟  
من قابل الحرية ؟  
من سار في ركابها ؟  
وذاق من رحيقها  
ونام في سريرها ؟  
كم عشت دهرًا كاملاً أحلم بالحرية  
أتوق أن أعانق الحرية  
وكم بحثت في مجاهل الزمان  
لعلني في لحظة صوفية  
أقتات من عيونها السحرية  
وأرتوى من خمرها العلوية (١)  
من قبلنا قالوا لنا :  
لاتياسوا

" فالصبر مفتاح الفرج "

(١) الديوان : ٦٧.



---

لا تقلقوا .. وانتظروا  
فالنصر آت  
إنه لا ريب فيه ... صابروا  
فالصبر مفتاح الفرج  
إلى متى يا إخوتي أحلامنا نقيمها على الرمال؟  
حكومة ... وبعدها حكومة .. وقبلها  
حكومة ... تبادلت سلطانها  
لتركب الشعوب كالبهال  
تاركة بعض الرسوم والظلال  
ليس لها مكانة في عالم الخيال  
والشعب في سذاجة يصدق المقال  
يقتات بالسؤال  
يردد الأقوال  
يعلل النفس بالآمال  
" فالصبر مفتاح الفرج "  
قادتنا ... ساستنا ... ملوكنا ... حكامنا  
هياكل من الرسوم والظلال  
وبنية من الورق

---

وهذه جميعها أنظمت من طينة الصلصال  
سلسلة من لعب الأطفال  
هذي الشعارات التي تزار بالنضال  
تجار بالنضال  
في غير مانضال  
جميعها سلسلة من لعب الأطفال  
فالاتحاد... الانفصال... والحروب  
كلها مصادفة  
قالوا : نضال  
جميعها مجازفة  
قالوا : .. نضال  
كم في حياتنا نضال (١)  
ياليته في خدمة القضية  
نضالنا وقف على الخصور والنحور  
والسواعد المليسة الطرية  
أمورنا في هذه مقضية  
تبارك النضال

---

(١) الديوان : ٧٠.

---

إلى متى يا أمتي سنقبل التزييف في مصيرنا  
في أخطر الأحوال ؟!!!

\*\*\*\*

لبنان ... كنت جنتي عند الفجر  
كم ذقت من جناتكم أحلى الثمر  
وكم رأيت ما بها يخرج من قلب الحجر  
يا من جعلت القمر الواحد في ليل الهوى ألف قمر  
قد صرت يا لبنان جرحاً نازفاً  
لكن جرح القلب من نزفك يكويه الشر  
يا قوم أين الشرق ؟ أين الغرب ؟  
دق ناقوس الخطر  
تري هل انتهت شهامة الضمير والشعور  
لم يعد لها أثر ؟  
أسأل كالمدونه .. أين أمة العرب ؟  
هل أمحت مشاعر النخوة فيها والغضب ؟  
هل انزوت وبادرت إلى الهرب ؟  
قالوا : نعم لا تعجبوا  
والخير ألا تسألوا

---

فتلك حكمة العرب  
لبناننا قد انتحر<sup>(١)</sup>

إلى أن يقول :  
قتالنا ... أموالنا .. نضالنا  
جميعها سدى

هل بعد قتل أخوة من الأشقاء مدى ؟  
صار الشقيق في زماننا من العدى<sup>(٢)</sup>  
إلى أن يقول :

إن السعيد من قضى  
فضيحة أنى هنا ...  
مازلت حياً أرزق  
أحيا الحياة راضياً مستسلماً<sup>(٣)</sup>  
هزيمة أنى هنا

مازلت حياً أرزق  
بالموت يحيا الناس  
لا يحيون بالهوان والأذى

---

(١) الديوان : ٧١ .

(٢) السابق : ٧٣ .

(٣) السابق : ٧١ .

---

إن السعيد من قضى !!

\*\*\*\*

هزيمة لها العجب  
يندى لها جبيننا نحن العرب  
لاتسألوا أين الخلل...  
أوما العمل؟  
إن الجواب عندنا  
الداء والدواء بيننا  
ما غادروا ديارنا  
مهما تكاثفت قوي معادية  
مهما تعاظمت... تجبرت... تكثرت  
وحاصرت بالادية  
فالعيب فينا ها هنا .. في أرضنا  
مأساتنا تنبع من سلوكنا .. تمريقنا  
ضياعنا ... نحن العرب  
لأننا مفرقون  
لأننا مشتتون  
لا بد أن نرجف مثل أوراق الشجر



---

ننام كالصفر ليلة الشتاء والمطر

مهددين بالخطر

نظل هكذا

كأننا دويلة من الفجر

مهددين بالخطر

حتى تقوم ثورة بأرضنا

تزلزل العقول

تغير العقول

توحد الكيان

وتخلق الإنسان (١)

وتبعث الهوية المطوية المنسية

لأمتي الأبية

تعيد لي حريتي .. كرامتي

تعيد لي الهوى

وإنني لأعتقد أن هذا النمط من الشعر لا يحتاج للتحليل بقدر

احتياجه للمعاشية المتألمة ، ذلك لأنه - بما لا يخفى على كل ذي

أصيرة بهذا الفن - مؤدٍ بصياغته ، ونحن إن كنا نؤمن حقا

---

(١) الديوان : ٧٦.

بانتفاء ثنائية اللفظ والمعنى ، ونعتقد حقا بأن المعاناة الحميمة تتخلق مصوغة بألفاظها وصورها المنبثقة من تراكيبها وموسيقاها ، فعلىنا أن نسلم بأن الشاعر يدرك إدراكا فنيا، مقولة أن السمكة تتلف من رأسها أولا ، وأن الفروع لاتأتى علىلة إلا لأن أصولها كذلك ابتداء ، وهكذا ... يبدأ الإبداع من بؤرة الوعي واللاوعي مجتمعين ، من حيث يدري ولايدري ، يبدأ بكليات المحنة فى هذه المراثية القومية الغاضبة المنتفضة ، يبدأ بالأصل فيها ، بالقضية التى تجمع الكل ، وينتهى إليها الجميع: " فجميعهم تجمعهم قضية " أما هذه القضية التى شملتهم ، والتى هى أم العلل فهى قهر العقل وانحساره ، وتكسر ملكة التفكير البادئ الخلاق الحرفى حياتنا ، ومن ثم افتقادنا لصواب القصد وسلامة الاتجاه واستسلامنا للزوجة الاسترخاء العقلي ، فالقضية الأصلية إذن هى : قضية الخذلان والهوان والمفاصل المرخية والعقل الذى صودر، أو الذى هو فى إجازة تغيبية قهرية كأنها الموت ، إن التفكير قد طمرت أصالته وتميزه واحتوته ضبابية التجهيل بحيث صارت الجماجم الخاوية من العقول صناديق خشب فارغة وجب تدميرها لانعدام أهليتها ووظيفتها وانطماس هويتها .

والإبداع الذى بدأ بكلية ميتافيزيقية فاسدة هى من العلل

---

الفاعلة فيما انتهى إليه حال العرب المأساوية ، هي كلية العقل والتفكير الذى هو أصل السلوك ، يبدأ كذلك بكلية فيزيقية أخرى فاسدة يتجسد فيها العقل الفاسد ، ولا ينتقل من حال القوة إلى حال الفعل إلا من خلالها ... يبدأ بالعرب الكبار ، ثم يثنى بالعرب الصغار ، وفى السطر التالى ينوع أو يفسر فيبدأ بالملوك - أى الحكام - ثم يثنى بالرعية ( العرب الكبار والصغار - والملوك والرعية ) ولأن الحكم أصلاً قضية رجال ، فالإبداع يبدأ بهم كذلك مرتين قبل النساء ( فمعظم الرجال والنساء فى بلاد فطرية - فيالها من قدرة قد أفرغت جماجم الرجال والنساء من عقولها ) . ولأن الزمان يحتوى المكان وهو الوعاء الكلى للأحداث يبدأ به الإبداع كذلك : ( على مدى العصور والحقب - ومن عهود لاتعيها الذاكرة - توقف الزمان - تهرأ المكان ) .

وإذا كانت العلة هي مصادرة العقل وتغييبه فالنتيجة هي تحول البشر العرب إلى سوائم تفتقد الذاكرة والقدرة على المبادرة ، ومن ثم فهي غير جديرة بالحرية بل هي تستحق الذبح أو البيع أو الزج بها فى معارك خاسرة مجهضة ترضى غرور الحكام وتلبى أهواء «الباراثويا» بذواتهم المريضة ، وهذه السوائم التى هي الشعوب مقهورة العقل مستلبة الإرادة جديرة

كذلك بالاعتقال لتعذب فى سجون المباحث الحظائية تعذيباً وحشياً يتلذذ به زيانية السلطة الفاعلون ، لقد صارت الشعوب العربية كلها رهائن بأيدي حكامهم على شاكلة ارتهان الفلسطينيين بأيدي اليهود فى الضفة الغربية . وإذا كان قهر العقل قد أدى بالضرورة إلى تغييب الحرية ، فقد أصبحت الحرية هى الحاضر الغائب وهى للمبتدى والمنتهى وهى الداء والدواء ، ومن ثم تحتم بمنظور الصدق الفنى - أن تلح على الإبداع وأن يلح عليها الإبداع ، فتزد فى مقطع واحد اثنتى عشرة مرة متتالية ( نسأل عن منافذ الحرية - مدائن الحرية - لاتعرف الحرية - هل منكم من يعرف الحرية ؟ - من قابل الحرية ؟ - من سار فى ركبائها ؟ وذاق من رحيقها ؟ - ونام فى سريرها - أحلم بالحرية - أعانق الحرية - أقتات من عيونها السحرية - وأرتوى من خمرها العلوية ) .

ويتكى الإبداع على كلية أخرى من علل المحنة تتمثل فى استغلال الطغاة للدين فى غير مقصده وضد حقيقته لاستلاب غضب الشعوب واحتلاب صبرها واستنزاف قواها وامتطائها امتطاء البغال - فالطغاة يحاجون بأنه على الشعوب المقهورة المتدينة أن تصبر لأن الله - بنص القرآن الكريم - " يحب الصابرين " والصبر كذلك بالمفهوم الدينى والأخلاقى ، «مفتاح

الفرج» ، وهذا قول حق يراد به باطل تخدير الشعوب واستئمانها لقبضة الملوك والحكام والساسة الذين هم - وفقا للإبداع - هيكليون مجوفون مهشمون ودمى فى أيدي القوى الكبرى ، ومرتلون حتى فى أخطر القضايا المصيرية ومنها الاتحاد والانفصال والحروب وادعاء النضال ، بل إن النضال الوحيد المنجز والخفاقة راياته ، والفتوحات الحقيقية ، هى الفتوحات النسائية والمطالب الشهوانية ، ثم لا يلبث الإبداع أن يضع بين بصائرنا وذائقاتنا أتونا يؤكد مصرع كل بصيص احتمال لأية جذوى أو حمية أو عقلانية عربية ، إنه الأتون اللبناني حيث يفتال الجمال بأيدي أصحابه ، ويقتل العربي بيده نفسه أو بيد أخيه لحساب عدوهما الواحد .. وهل بعد الائتمار أو قتل الأخ أخاه من إثم أو جريمة ؟ ولذلك فالموت أجدى من فضيحة الحياة المهينة والاستسلام للهزيمة ، وحين يئن بوجيعة الهزائم يتركها هكذا معلقة على رؤوسنا جميعا دون تحديد أى الهزائم يقصد ، فالهزائم كثرت وطمت ... هل يقصد هزيمة ١٩٤٨ أم ١٩٦٧ أم هزيمة العرب لأنفسهم فى لبنان ، والأغلب أن الإبداع يؤديها كلها مجتمعة ، وكلها جالب للعار والفضيحة : ( هزيمة لها العجب - يندى لها جبيننا نحن العرب ) ، فالتنكير هنا يؤدي مطلق الهزيمة دون تحديد ، ثم يعمد الإبداع إلى



---

التعرية والكي ومدافعة خداع النفس مرة جديدة ، فالداء فينا  
نتيجة قهر العقل وتغييب الحرية وتهميش الإرادة وتفتيت العزيمة  
، وليس فيما يتعلل به من جبروت القوى الخارجية ، فهي  
ماكانت لتتمكن منا إلا لأننا مشنتون منقسمون ، ومن ثم جبنا  
مرتعدون خائفون مهددون بالانقراض كأئنا قبيلة غجرية ، على  
هامش التاريخ مالم ننفجر ونترزل لنتغير ونستعيد ماضيا بعيداً  
كان قبل نيف وألف من السنين . كنا فيه الأقوى والأكرم والأعلم  
لأننا كنا الأحرار المتمسكين بهوية الإسلام الحقيقية  
وبالخصائص الخالصة للإنسانية .

وبديهي أن موسيقى التفعيلة هي الأنسب لنمط هذه التجربة  
المتفجرة بالغضب والرفض وكي النفس والغير بالنار ،  
والحقيقة أن نزعة التطهر بتعذيب الذات وعقابها تحوم بالنص  
بحكم انتماء المبدع لهذا المجموع المحكوم والمستسلم لحكامه ،  
على أن المبدع يبدو محتفلاً غاية الاحتفال بالموسيقى ، كفا  
بها أشد الكلف ، فواضح من النصوص كم ينوع في الروى ، وكم  
يخالف بين مساحات الأسطر الشعرية وفقاً لانبثاق الموجات  
اللغوية المحمولة على الصور والمؤدية لزخم التجربة ، فضلاً عن  
أنه يعتمد بعض القوافي الداخلية لتكثيف الموسيقى : ( العرب  
الكبار والصغار - قضية الخذلان والهوان - قادتنا - ساستنا ،

---

ملوكنا ، حكامنا - هل انزوت وبادرت - قتالنا ، أموالنا ،  
نضالنا - واليوم مطلباً ، قومية ، بطولة - نعيد لى حریتی،  
كرامتی )

ولقد أشرنا - قبلا - إلى تغيير الروى الذى أدى الإبداع من  
خلاله وفقا لاحتياجات التجربة فنيا ونفسيا ، فإن تأملنا ذلك  
وجدنا نمطاً آخر من أنماط المصداقية الفنية ، محمولا على  
الموسيقى ذلك أن روى الياء المشددة المردفة بالتاء المربوطة  
المنطوقة هاء ساكنة ، كانت هى الروى الأساس الذى اعتمده  
الإبداع حين أدى من خلاله ثلاثين مرة هى ( الرعية ... قضية -  
المرخية - فطرية - يومية - المنية - الأصلية - العصرية -  
السريالية - السنية - والسادية - هوية - الغريبة - والبرية -  
والحرية - الحرية - الحرية - الحرية - الحرية - الحرية -  
الحرية - صوفية - السحرية - العلوية - القضية - الطرية -  
مقضية - المنسية - الأبية - الهوية ) فالياء المشددة تؤدى  
سماعياً بالموسيقى ، التى هي لب لباب الشعر الغنائى ، دلالة  
التوكيد والضغط والإلحاح المصر ، ثم تعقبها الهاء الساكنة  
لتؤدى بالصوت كذلك دلالة الأنين المتوجع أو الصمت المفاجئ  
تعبا وانحسارا بعد اللهاث العنيف تحدياً وشجاراً ، ولا يخفى  
على المتأمل كم يتصل ذلك كله بصميم التجربة نفسيا وفنيا من

حيث هي - في الحقيقة - انقضاخ باللغة والموسيقى والصور والإيحاءات مشحون غضباً وقرفاً وألماً وشجناً ، وراغب رغبة لا تُحد في استفزاز الغير والنفس وغقاب العرب قاطبة لاستنفارهم تجاه الحياة وضد الموت .

وكانت الأروياء الأكثر استخداماً والتالية للباء المشددة المردفة بالتاء الساكنة المنطوقة هاء ، هي اللام والراء والباء والنون ، وهي وثيقة الصلة بصميم التجربة الذي عايشناه وشخصناه أنفاً ، فهي حروف تتسم بضخامة الحجم الموسيقي وبالانفجار أو التكرار أو الرنين ، فقد وردت اللام الساكنة اثنتين وعشرين مرة هي ( على الرمال - كالبحال - بعض الرسوم والظلال - في عالم الخيال - يصدق المقال - تفتت بالسؤال - يردد الأقوال - نعل الأنفس بالآمال - من الرسوم والظلال - من طينة الصلصال - من لعب الأطفال - تزأر بالنضال - تجأر بالنضال - في غير مانضال - من لعب الأطفال - قالوا نضال - قالوا نضال - كم في حياتنا نضال ! - تبارك النضال - في أخطر الأحوال - الخل - ما العمل ) .

ووردت الراء الساكنة سبع عشرة مرة في قوله ( عند الفجر - أحلى الثمر - ألف قمر - يكويه الشرر - دق ناقوس الخطر - لم يعد لها أثر - لبناننا قد انتحر - رفقا بنا يا أيها القدر - لم

---

تبقى شيئاً أو تذر - لبناننا قد انتحر - يأيها القدر - مثل أوراق  
الشجر - ليلة الشتاء والمطر - مهددين بالخطر - من الغجر -  
بالخطر ) .

ووردت الباء الساكنة إحدى عشرة مرة في قوله ( صناديق  
الخشب - تجاوزت الأدب - تدعو إلى العجب - على مدى  
العصور والحقب - أمة العرب - فيها والغضب - وبادت إلى  
الهرب - حكمة العرب - لها العجب - نحن العرب - نحن  
العرب ) .

ووردت النون الساكنة عشر مرات في قوله ( توقف الزمان  
- تهرأ المكان - هيبة الإنسان - عن كيان - من الزمان -  
كائننا الخرقان - معاقل الطغيان - مجاهل الزمان - توحد  
الكيان - وتخلق الإنسان ) .

ووردت الهمزة الساكنة ست مرات في قوله : ( في الصباح  
والمساء - مالدئ من أشياء - والأرض والسماء - في الحرب  
أبرياء - متى نعود للحياة للصفاء - متى نعود أصدقاء ) .  
ويلفتنا كذلك في لغة الأداء أن قيمة الحرية - وهي محور  
حاكم للتجربة كلها - قد تجسدت لتؤدي في الإبداع اثنتي  
عشرة مرة عبر مقطع واحد كما فصلنا ذلك آنفاً .

وكان من هبات الصدق الفني كذلك أن أدت الصور إحياءات



---

الاستفزاز والاختراق والقدرة على اللذع بل الإحراق: (فمعظم الرجال والنساء في بلاد فطرية، كأنما تنابلة السلطان في حياتنا ظاهرة يومية - والعقل في إجازة ممتدة كأنها المنية - فيالها من قدرة قد أفرغت جماجم الرجال والنساء من عقولها وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب - توقف الزمان - تهرأ المكان - ونحن محشورون في محطة كأننا الخرفان - نعيش في معازل الطغيان - ننتظر الأوامر السنية - بالذبح أو بالبيع أو بالزج في حظائر التعذيب والسادية - كأننا رهائن في الضفة الغربية - نهيم في البقاع والقفار والبرية - قادتنا ساستنا ملوكنا حكامنا هياكل من الرسوم والظلال وبنية من الورق - أحلامنا نقيمها على الرمال - لتركب الشعوب كالبحال - وهذه جميعها أنظمة من طينة الصلصال - سلسلة من لعب الأطفال - قد صرت يالبنان نازفا - لبناننا قد انتحر - لابد أن نرجف مثل أوراق الشجر - ننام كالعصفور ليلة الشتاء والمطر - كأننا دويلة من الغجر ) .

ولم تكن الصور الفنية وحدها هي المجتاحة الحارقة ، ذلك أن امتداد التجربة الأفقي والرأسي في تاريخ العرب منذ بعيد الإسلام بقليل إلى يومنا هذا ، قد ولد بالإبداع - إن صح لنا التعبير - أجيالاً متعاقبة من الدهشة المستنكرة والاشمئزاز



الرافض والاستفسار المشحون في حدة المشاعر .. ومن ثم  
تكتفت بالنص تسع عشرة صيغة استفهامية بما يلبي هذا كله  
ليجبه به القارئ والسامع على النحو التالي : ( من منكم يعرف  
الحرية ؟ من قابل الحرية ؟ من سار في ركابها ؟ أو ذاق  
رحيقها ؟ ونام في سريرها ؟!! إلى متى يا أخوتي أحلامنا نقيمها  
على الرمال ؟؟ إلى متى يا أمتي سنقبل التزييف في مصيرنا ؟؟  
يا قوم أين الشرق ؟ أين الغرب ؟ ترى هل انتهت شهامة  
الضمير لم يعد لها أثر ؟ أين أمة العرب ؟ هل امحت مشاعر  
النخوة فيها والغضب ؟؟ هل انزوت وبادرت إلى الهرب ؟ متى  
تعود للحياة ... للصفاء ؟ متى نعود أصدقاء ؟ هل بعد قتل إخوة  
من الأشقاء مدى ؟ أي ارتقاء ذاك في مراتب العلا ؟ أين الإباء  
والإخاء والشمم ؟ أين الهمم ؟ أين التي تجاوزت أعلى القمم ؟؟ )  
وتجسمت كذلك أساليب نفى الإيجابيات والفضائل : ( فلم  
أجده ينتمي لمذهب من المذاهب العصرية - ولم يعد في أرضنا  
من هيبة للإنسان - فمنذ ألف أو يزيد من حياتنا لانعرف  
الحرية، ليس لها مكانة في عالم الخيال - ترى هل انتهت  
شهامة الضمير والشعور ... لم يعد لها أثر ؟؟ )

وتخلقت أيضا عشرون صيغة لتوكيد المثالب والردائل : ( إلا  
مزيداً من ضباب فيه بعض السريالية - فيالها من قدرة قد

---

أفرغت جماجم الرجال والنساء من عقولها وحولت رؤوسهم إلى  
صناديق الخشب - فكل شيء حولنا مهزلة تدعو إلى العجب -  
تدعو إلى تفجيرنا - توقف الزمان - تهرأ المكان - نحن  
محشورون في محطة واحدة - فكلنا ليست لنا هوية - وكلنا  
رهائن بالضفة الغربية - كم عشت دهرأ كاملاً أحلم بالحرية -  
جميعها سلسلة من لعب الأطفال - كم في حياتنا من نضال !!  
- ياليت في خدمة القضية - نضالنا وقف على الخصور والنحور  
والسواعد المليسة الطرية - أمورنا في هذه مقضية - لبناننا  
قد انتحر - قتالنا أموالنا نضالنا جميعها سبى - مأساتنا تتبع  
من سلوكنا ، تمزيقنا ، ضياعنا نحن العرب - لابد أن نرجف  
مثل أوراق الشجر - ننام كالعصفور ليلة الشتاء والمطر -  
مهددين بالخطر ) .

وهكذا ... أينما وجهنا ذائقاتنا لاختبار ائتلاف الإبداع ولغة  
الآداء ، وجدنا انتفاءً لثنائية الشكل والمضمون ، أو المعنى  
والصورة ، وعاشنا مصداقية انصهار عناصر التجربة كلها في  
بوتقة واحدة هي القصيدة نفسها ، وثبتنا من الشعر أن الشعر  
إن هو إلا جدل لما بين الإنسان والكون محمول على لغة متوهجة  
جناحها التصوير والموسيقى .

الإبداع بين التأثير والتأثر :

غالباً ما يجد النقد حساسية خاصة في مواجهة ظاهرة التأثير

---

والتأثر وتقييمها ، كان هذا في النقد القديم لارتباطها بالمفهوم البائر للسرقفة الفنية ، وما يزال الأمر كذلك في النقد الحديث بالرغم من انفساح آفاق الرؤية للأمر برمته ، وليس الأمر قاصراً على الإبداع المقول وحده ، بل هو كذلك في الموسيقى والرسم والنحت والتصوير ، والأمر عندنا هام وجاد ليس بمنظور الرغبة في الاقتناص وتوجيه الاتهام وتحديد المدعى والمدعى عليه ، ولكنه كذلك لأن تشارك أو تشابه أو تماثل مبدعين بعينهما ، أو مبدعين عديدين ، في ظواهر فنية بذاتها أو في صياغات وقالب وتدايعات وإحياءات قولية أو نغمية أو لونية بذاتها ، هو عندنا منبئ عن روح العصر ومزاج المبدعين والمتلقين-أكثر بكثير من دلالاته على تأثير أو تأثر بين مبدع وآخر أو من فنان على آخر .

أقول قولى هذا وسندى الذى يقنعنى أنه فى الغالب يعسر وقد يستحيل أن نحدد المؤثر من المتأثر ، كما أن تواريخ الميلاد ونشر الأعمال ليست بحجة قاطعة أو حتى مرجحة فى هذا الخصوص ، فهى لاتنبئ بشيء عما كان من شأن المبدع والإبداع قبل علانية النشر ، ولاتفصح عن الأسبقية التاريخية الحقيقية للتأليف لاالنشر، كما أن أسبقية الميلاد لاشأن لها إطلاقاً بكنه موهبة المبدع وأوان اتساقها ونضجها ، فضلاً عن

---

أن الأعمار تتقارب أحيانا، وقد تتماثل، بين المبدعين، ومن ثم فالأمر عندي مشاركة في مزاج عام للإبداع والمبدعين والمتلقين جميعا يبلور العصر هويته لعوامل وعناصر قد لاتقع تحت حصر، هذا ما لم يكن الأمر نقلا مباشراً ، أو أخذا تقوم الحجة النقية القاطعة عليه ، ولانتردد نحن لحظة واحدة ، ضميريا وعقليا وفنياً في إدانته .

وأخذاً بهذا التصور للأمر ، سبق أن تنبها إلى أن الإبداع في مراحله الباكرة قد اتسم برومانسية التمثيل ، ومزيج من رومانسية الأداء وكلاسيكيته من حيث الموسيقى والألفاظ والتراكيب والصور، وفي مرحلة الاغتراب الأوربي اتضح هذا التأثير العام في عناصر الإبداع كلها أيضا خاصة في الموسيقى والصورة ، إذ رأينا في الموسيقى لياخذ حتى بموسيقى التفعيلة ، بل يتجاوزها إلى ما يسمى " بقصيدة النثر " حيث الموسيقى - مقننة على الإطلاق ، ورأينا المذاق العام للصورة يرتكن - إلى حد كبير - على مفردات البيئة الأوروبية خاصة الإنجليزية .

إن تأثر الفنانين بإبداع الآخرين وبيئاتهم ، من خلال تجاربهم الذاتية الحميمة هو عندنا مطلوب بقدر ما هو مشروع ، وذلك لأهميته القصوى في تطوير الإبداع نفسه وتطويعه لملاحقة



نضج الإنسان والثقافة والحضارة الكونية بعامة ، بيد أن هذا كله لا يمنعنا من التحفظ تجاه اعتبار قصيدة النثر شكلا شعريا ... ذلك لأن الإجماع معقود في القديم والحديث على أن الموسيقى هي السمة الجينية الفارقة بين الشعر الغنائي خاصة وبين النثر، إن الشعر والنثر الفني يشتركان في الاتكاء على التجربة الحميمة والصورة الفنية واتخاذ الأقنعة الرمزية ، ثم تبقى موسيقى البحر أو التفعيلة حدية فارقة أو نقطة نظام لا يوقعنا تجاوزها إلا بالفعل ضد طبائع الأشياء، ولا يمتنع لدينا أن يتوفر لبعض نماذج النثر الفني أو قصيدة النثر ثراء من الإيحاء والموسيقى الداخلية، قد لا يتحقق به غير قليل من نماذج شعر البحر أو التفعيلة ولا نحسب أن هذه الحقيقة بقادرة على مصادرة التمييز النوعي القائم والواجب بين الشعر بكافة أنماطه، والنثر الفني ، ومنه قصيدة النثر، بكل صورته وأشكاله . فإذا تلبثنا إزاء شعر الرفض السياسى والاجتماعي الذي تأتينا في تأمله بمعنية قصيدة " زهور مبللة بالدمع " نقول بأن مثقفا متذوقا للشعر ومتابعا لعطاء كبار مبدعيه ، لا بد أن يتداعى إليه موقف نزار قباني وشعره في هذا الخصوص ، إن هو عايش القصيدة بمثل ما عايشناها .

ونحن نقول - صادقين - مرة أخرى ما أسلفناه قبل قليل من



---

أن الأمر عندنا - متى قامت الشواهد النصية والنقدية على  
نضج الموهبة وصدق التجربة وأصالة الإبداع - لا يعدو أن  
يكون تفاعلاً مشتركاً بين أجيال فنية متماثلة أو متقاربة تعرضت  
لتيارات مزاجية وفنية وثقافية وسياسية واجتماعية واحدة؛ تصبح  
هوية العصر وأذواق فنانيه ، ويعسر معها غاية العسر أن نحدد  
السابق من اللاحق أو المؤثر من المتأثر .

محمد زكي العشماوى من مواليد سنة ١٩٢١ ونزار قباني  
من مواليد ١٩٢٣ وكلاهما فنان مرهف مثقف، جدل القديم إلى  
الجديد والمحلى إلى العالمى فى ثقافته ، وكلاهما كذلك احتضن  
فى دخیلته هموم الذات وتوهجات الروح، لاتفصل عن شجون  
الوطن العربى وأوصابه وانكساراته، ممزوجة بمتخاضات  
ازدهاره وأوجاع تراجعاته، التى هى بدورها وشيجة الصلة  
بالتيارات الحضارية الحاكمة فى العالم ، والشاعران كلاهما  
عاش فى لبنان وأوروباً مع اختلاف معلوم فى المدى الزمنى  
والمحور المعيشى لحياة كل منهما هنا أو هناك ، وعلى الرغم  
من أن التأثر بالمفهوم الذى ارتضيناه وأوردناه أنفاً ليس عيباً  
أو طعناً، إن لم يكن سمة نضج ومتابعة وانفعال بماديات الوجود  
ومعنوياته جميعاً ، فإنه حتى تاريخ النشر قد لايفيدنا فى حسم  
السابق من اللاحق، كما أسلفنا، لأنه ليس بدالاً على تاريخ

---

الإبداع نفسه . وعلى ذلك فليس للنقد إلا أن يرصد في هذا الشأن بعضاً من الدلالات والإيحاءات والتوجهات المشتركة بين المبدعين كليهما في شعر الرفض السياسي والاجتماعي خاصة.

إن نزار قباني قد نظر في شعره لرفضه السياسي وانقلابه العنيف على كل سلبيات العرب ومثالبهم التي أفضت إلى مذلتهم وانكسارهم على المستوى الفردي وفي النطاق القومي العام . ثم أضاف ذلك بما هو معلوم من شعره الكثير في تكريس هذا الرفض بالإبداع ، ونحن لانعرف للعشماوي تنظيراً بالنثر أو بالشعر لرفضه المتمثل في غير نص من نصوص الديوان خاصة مطولتيه "زهور مبللة بالدمع" و "بيت الحبيب بعيد بعد الجنة" وإن كنا وصدنا له تنظيراً لجنوحه الإبداعي والنفسي العميق تجاه التمثل الصوفي للوجود .

يقول نزار في تحديد مفهوم الرفض وتكريسه مباشرة :

إنني رافضٌ زماني وعصري ومن الرفض تولد الأشياء<sup>(١)</sup>

ويقول في نص آخر :

أرفضكم جميعاً وأختم الحوار

لم تبق عندي لغة .. أضربت في معاجمي وفي ثيابي النار<sup>(٢)</sup>

---

(١) نزار قباني : الأعمال السياسية : ٨٠ .

(٢) ديوان لا : ٨٣ .

ويقول :

يثير حزيران جنوني ونقمتي واغتال أوثاني وأبكى وأكفر  
وأذبح أهل الكهف فوق فراشهم جميعا، ومن بوابة الموت أعبّر<sup>(١)</sup>  
وهو القائل عقب هزيمة ١٩٦٧ ، بما ينظر ويشخص لهذا  
الانقلاب الحاسم في هوية شعر نزار من نمط العذوبة والأنوثة  
والحب إلى نمط الاقتتال عند رموز التخلف وأسباب الهزيمة  
مجتمعة من فوق منصة الرفض :

يا وطني الحزين

حوالتني بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنين  
لشاعر يكتب بالسكين<sup>(٢)</sup>

وعلى الرغم من أنه في تلك الفترة قد استثار حمية الوطنية  
ضد اليهود ، علة الخارج في الهزيمة ، وكتب في " منشورات  
فدائية على جدران إسرائيل " يقول :

لا تسكروا بالنصر

إن قتلتم خالداً فسوف يأتي عمرو  
وإن سحقتم وردة فسوف يبقى العطر<sup>(٣)</sup>

(١) الأعمال السياسية : ١٠٢

(٢) السابق : ٦.

(٣) الأعمال السياسية : ٤٧.

---

بما ينبئ عن الشد على عزيمة الاستقرار ومقاومته التسليم  
بالهزيمة ، وعلى الرغم من أنه قال أيضا محاولا استنبات  
العزيمة من الهزيمة، والترياق من السم، والحياة من الموت، من  
خلال توهجات المقاومة الفلسطينية :

**من جراح المناضلين ولدنا ومن الجراح تولد الكبرياء**  
**أنقذوا ماء وجهنا يوم لاحوا فأضاعت وجوهنا السوداء (١)**  
إلا أنه - في دخيلته - كان يرصد العلة الحاكمة للهزيمة  
ولا يخطئ تسميتها : إنها كامنة في تخلف العرب المزرى عن  
خصومهم في مجالات الحياة كلها ، بسبب القهر والتفسخ  
وصنوف الهوان النفسى والتعذيب الجسدى واستلاب الهوية  
الفردية والتفسخ الاجتماعى، الناجمة جميعا عن أنماط الحكم  
العربية التى إن اختلفت أسماؤها فقد تشابهت فى اغتيال  
الحرية .. الهزيمة، إذن، في قرارة نفس نزار، كما هى فى قرارة  
نفس العشماوى ، علة داخلية بحتة ، وهم قومى خالص :

**ياسادتى : لاتقلعوا أظافري بحثا عن الحقيقة**

**في جثة القتيل دوما تسكن الحقيقة (٢)**

**فحقيقة الهزيمة وعلتها كامنة فى نجث صرعى العرب**

---

(١) نزار قباني الأعمال السياسية : ٧٩.

(٢) السابق : ٢٥.

---

المتخلفين في مواجهة عدوهم ، يمثل تمثيلها في تقدم هذا العدو الذي لا يكون كذلك إلا مقيسا إلى تخلفهم ، من هنا كان الرفض السياسي ، والاتكاء على غاية العنف الفني في استفزاز الحكام والمحكومين، بغية الزلزال أو التتوير، طلبا للحرية التي هي غاية الغايات ومعراج العرب إلى الحياة لدى كل من نزار والعشماوي، يقول نزار، متكئا على أقسى الإقرار بدونية الدرك العبودي الذي انتهى إليه تسلط حكام العرب على المحكومين واستسلام المحكومين للحكام عبر الزمان ، بما حولهم إلى مجموعة من الأغنام أو الدجاج يعيشون في زرائب وأقفاص لافى وطن وينظرون في بلاهة مستسلمة لما تجري به الحياة :

أفقية حياتنا ... مثل خطوط السكة الحديد

ضيقة حياتنا مثل خطوط السكة الحديد

ساعاتنا واقفة ... لا الله يأتينا .. ولا موزع البريد<sup>(١)</sup>

ويقول العشماوي :

فمنذ حقبة طويلة من الزمان

ونحن محشورون في محطة واحدة

كأننا الخرفان

---

(١) نزار قباني : ديوان ( لا ) بانتظار جوبو : ٦٦، ٦٧.



---

نعيش في معاقل الطفيان  
ننتظر الأوامر السنية  
بالذبح أو بالبيع أو بالزج  
في حظائر التعذيب والسادية<sup>(١)</sup>

ويقول العشماوي ، واخراً بسوء ما يتخذ الدين الحنيف ستاراً  
له لاستلاب وعي الشعوب وحرقتها ، ومن ثم استسلامها للقهر  
والعذاب الواقعين على وهم التغيير في غدٍ لا يأتي أبداً ، والدين  
بذاهة برىء من سوء هذا الذي يتخذ ستاراً له :

من قبلنا قالوا لنا:

لا تيأسوا

فالصبر مفتاح الفرج

لا تقلقوا... وانتظروا

فالنصرأت

إنه لاريب فيه... صابروا

فالصبر مفتاح الفرج<sup>(٢)</sup>

وقول نزار قباني :

كنت في المخفر مكسوراً كبلور كنيسة

---

(١) العشماوي . الديوان : ٦٦ .

(٢) العشماوي : الديوان : ٦٨ .

---

نافخاً "سورة ياسين" بوجه القائلين

لم أكن أملك إلا الصبر (والله يحب الصابرين) . (١)  
ويقول كذلك :

"يقول: اللهم امحق دولة اليهود.. أقول اللهم امحق دولة  
اليهود

يقول اللهم شتت شملهم .. أقول: اللهم شتت شملهم  
يقول اللهم اقطع نسلهم .. أقول اللهم اقطع نسلهم (٢)

ويقول العشماوي في حال التبدل المقيتة التي انتهت إليها  
إنسانية العرب بفعل القهر واستلاب الحرية :  
فمعظم الرجال والنساء في بلاد فطرية  
كأنما " تتأبل السلطان " في حياتنا ظاهرة يومية  
والعقل في إجازة ممتدة كأنها المنية  
ومنطق التفكير في حياتنا  
يحث عن جذوره الأصلية  
فلم أجده ينتمي لمذهب  
من هذه المذاهب العصرية  
فيا لها من قدرة قد أفرغت

---

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية : ١٠٧.

(٢) السابق : ٢٨.

---

جماجم الرجال والنساء من عقولها  
وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب (١)  
ويقول نزار في حال التبدل تلك التي هي انعدام الإحساس  
الذي استشرى فينا جميعا :  
جلودنا ميتة الإحساس  
أرواحنا تشكو من الإفلاس  
أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس  
هل ( نحن خير أمة قد أخرجت للناس ) ؟ (٢)  
ويقول العشماوي في نظم الحكم العربية التي هي مزيج من  
التفريق والمظهرية الهشة :  
قادتنا ، ساستنا ، ملوكنا ، حكامنا  
هياكل من الرسوم والظلال  
وبنية من الورق  
وهذه جميعها أنظمة من طينة الصلصال  
سلسلة من لعب الأطفال (٣)  
ويقول نزار قباني في ذلك :

---

(١) العشماوي : الديوان : ٦٥.

(٢) نزار قباني : الأعمال السياسية : ١٠١.

(٣) العشماوي : الديوان : ٦٩.

---

تضحكنى الأعلام والأختام والممالك التركيبية

وسلطات القش والكرتون والشرائع العجيبة (١)

ويقول نزار قباني في «الهم الجنسي» الذي هو شاغل العرب  
الكبار وميدانهم المفضل : " صحيح أن الهرمونات والفيتامينات  
وحشائش ( جنس ) الكورتة ساعدت على إطالة عمرها ، وتأکید  
فحولاتها ، ولكن الكيمياء - على ما يبدو - لاتستطيع أن تنفخ  
الحياة في حطبة ، ولاتستطيع أن توقف زحف الشيخوخة " (٢)  
ويقول العشماوى فى الظاهرة اللافتة نفسها :

قالوا : نضال

كم فى حياتنا نضال

يأليته فى خدمة القضية

نضالنا وقف على الخصور والنحور

والسواعد المليسة الطرية

أمورنا فى هذه مقضية

ويقول نزار فى تكريس وزر العرب قاطبة فى الخراب الذى  
حاق ببلبنان حين جعلوها ساحة حرب للخلافات وتصفية  
الحسابات :

---

(١) نزار قباني : ديوان لا : ٩٠ .

(٢) السابق : شيء من النثر

---

أهكم كنا قبيحين وكنا جبناً  
عندما بعناك يا بيروت في سوق الإمام<sup>(١)</sup>  
ويقول العشماوي في ذلك بما يخفى أكثر بكثير جداً  
مما يكشف :

لبنان يا أغنية في الصباح والمساء  
أخجل أن أقول مالدئ من أشياء<sup>(٢)</sup>  
وهكذا بمقدور الناقد المتأمل المتذوق أن يجد إلى جانب  
الهاجس الواحد والهم الذاتي والقومي المشترك بين الشعراء ،  
فضلاً عما أشرنا إليه قبلاً من تماثلات كثيرة أخرى في حياة كل  
منهما ، بمقدوره أن يجد انعكاساً ضرورياً متقارباً لهذا كله في  
إبداع كل منهما ، خاصة في لغة الأداء التي اتكأ عليها في شعر  
الرفض السياسي .

---

(١) نزار قباني : إلي بيروت الأنتى مع حبى : ٦٨ .

(٢) العشماوي الديوان : ٧٠ .



## المحتويات

- ١ - رؤية من الداخل .. أ.د. مصطفى هدارة ..... ٥
- ٢ - معالم حياة أ.د. محمد زكى العشماوى ..... ١٧
- ٣ - بين الموقف الفكرى والرؤية الإبداعية ...  
أ.د. محمد زكى العشماوى ..... ٢٧
- ٤ - القسم الأول : العشماوى ناقدًا وباحثًا أدبيًا ..... ٤٢  
- قضايا الشعر فى النقد القديم ..  
أ.د. ابراهيم عبد الرحمن ..... ٤٣
- الرؤية النقدية والمنهج د: حلمى على رزق ..... ٧٨  
- بين إعداد الممثل وإعداد الناقد ...  
د. سامى منير عامر ..... ٨٨
- قضية «الوحدة العضوية» ..  
أ.د. عثمان سليمان موافى ..... ١٠٨
- احتفائية ... شاعر الحب .. مصطفى رجب ..... ١٤٨
- العشماوى ناقدًا ومؤرخًا .. أ.د. محمد مصطفى هدارة ١٧١
- ٥ - القسم الثانى : العشماوى مبدعًا ..  
د. صالح حسن الشنطى ..... ١٩٢
- رؤية نقدية نصية ..... ١٩٣
- \* الفصل الأول : يبوّح به الإبداع ..... ١٩٤
- \* الفصل الثانى : بين الأصالة والتطور والتأثر ..... ٢٩٧

---

رقم الايداع : ٩٦/٩٣٨٩



محمد زكى العشماوى  
إبداعاً وفكراً

إن حياة محمد زكى العشماوى وفكره كالنهر المتدفق  
الذى ينساب رقراقاً دون خلجان أو جنادل تعوق جريانه إلى  
غايته ، وهو نهر عذب تزخر ضفافه بالناهلين منه ، وقد اتخذ  
مجراه فى تاريخ الأدب المعاصر ونقده ، وسيبقى ثرى العطاء  
نابضاً بالحياة طالما بقى قصّاده وعاشقوه

وقد فكر زملاؤه وتلامذته بمناسبة بلوغه السبعين - فى  
فبراير عام ١٩٩١ - أن يقدموا له كتاباً تذكاريّاً بأقلامهم ،  
وتلاحقت الأيام دون أن تتم فصول الكتاب التى رسمتها وعود  
الأحباء ، وما أكثرهم ، وهاهو ذا الكتاب يصدر بمبادرة كريمة  
من هيئة قصور الثقافة ، ليكون تسجيلاً لحياة مد  
عظيم ، وهادياً للشباب إلى مستقبل كريم يضيئ  
وتحدد معالمه الثقافة ، وتمهد طرقه الإرادة والإيمان

Bibliotheca Alexandrina



0347611

